CHORÉGIE

Rocco Marseglia

VOIR & ENTENDRE DANS LE THÉÂTRE D'EURIPIDE

ÉDITIONS DE BOCCARD

Voir et entendre dans le théâtre d'Euripide

CHORÉGIE

Collection dirigée par Brigitte Le Guen

Études
I

Rocco Marseglia

VOIR ET ENTENDRE DANS LE THÉÂTRE D'*EURIPIDE*

•

Communication et pragmatique

PARIS
ÉDITIONS DE BOCCARD
MMXXI

ISSN en cours d'attribution
ISBN

Tous droits réservés pour tous pays. La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal.

© Éditions de Boccard

PRÉFACE

Euripide philosophe ? Euripide sophiste ? Voire Euripide théologien (critique) ? D'abord, de fait, Euripide comme poète et comme dramaturge. Euripide non pas comme auteur d'une tragédie au sens hégélien du terme, mais Euripide comme compositeur d'un drame musical destiné au public athénien des Grandes Dionysies durant la guerre du Péloponnèse.

La dramaturgie euripidéenne se trouve soutenue en particulier par la mise en scène contrastée des deux sens auxquels font souvent appel les protagonistes de l'action représentée, groupe choral inclus : la vue et l'ouïe. Mais pourquoi se limiter à ces deux sens ? N'est-ce pas céder implicitement au schéma structural de l'opposition binaire ? En effet, depuis près de cinquante ans désormais, le paradigme structuraliste nous a rendus sensibles aux oppositions entre contraires : le crû et le cuit, le même et l'autre, le masculin et le féminin, etc. Du point de vue anthropologique, ces oppositions semblent organiser les valeurs sous-tendant les représentations d'une culture. Le remarquable *Polarity and Analogy* (publié à Cambridge en 1966) que nous devons à l'historien de la pensée antique Geoffrey E. R. Lloyd l'a confirmé : poètes et sages grecs n'ont pas manqué de penser l'action de l'homme, l'organisation de ses valeurs et les constituants de son monde environnant dans les termes d'oppositions de type structural. Tout semble se passer comme si le structuralisme, lui aussi, était né en Grèce classique. Assurément, les couples opposants binaires organisant des qualités telles que le chaud et le froid ou le sec et l'humide appartiennent à l'arsenal conceptuel indigène pour rendre compte du développement de l'homme et de son environnement. Mais l'enquête conduite par Lloyd montre que l'usage de ces catégories organisées en couples de contraires n'a rien de statique. D'ordre dialectique, elles sont portées par l'argumentation discursive des médecins, des poètes ou des *sophoi* qui les combinent pour les dynamiser ou les mettre en question. Ainsi en va-t-il par exemple de l'opposition entre *logos* et *ergon* qui devient relation de complémentarité dans la mesure où le discours est envisagé dans son efficacité pratique.

La question se complique quand on s'interroge sur le rôle joué par les sens dans la perception, la communication et l'action des hommes. Si la vue et l'ouïe se distinguent d'emblée et semblent former un couple de type structural, les relations dialectiques complexes que la perception visuelle entretient avec l'appréhension auditive engagent à abandonner toute perspective structuraliste. On sait le rôle explicite que jouent, en complémentarité, *opsis* et *akoē* dans l'*Historia* d'Hérodote : là où l'enquête ne peut plus se fonder sur la vue, c'est l'audition qui prend le relais ; et l'investigation de l'espace-temps de la Grèce jusqu'aux confins du monde habité se nourrit autant de l'observation personnelle que des *logoi* racontés par les autres. Mais si chez Hérodote c'est l'attestation du discours de l'enquêteur qui passe alternativement par vue et ouïe, dans la tragédie presque contemporaine, et spécialement dans les tragédies d'Euripide, ce sont les protagonistes de l'action héroïque représentée qui, tour à tour, se réclament de ce qu'ils ont entendu ou de ce qu'ils voient. Les tragédies d'Euripide non seulement mettent en scène la complémentarité entre perception par la vue et perception par l'oreille dans l'interaction entre les actrices et les acteurs du drame ; mais elles mettent aussi en doute la fiabilité respective de ces deux modes de la perception par les sens, parfois en contraste.

C'est le grand mérite de l'étude lexicale et comparative subtile proposée par Rocco Marseglia que de montrer que, dans les cinq tragédies choisies (soit *Alceste*, *Bacchantes*, *Hélène*, *Hippolyte*, *Héraclès furieux*), vue et ouïe concourent non seulement à l'accomplissement de l'action tragique, mais aussi à la réflexion sur sa signification dramatique et sur sa pragmatique poétique. Dans les échanges entre les acteurs et les choreutes, le subtil jeu dialectique entre vision et audition implique les modes de la connaissance et du savoir humains. Par ailleurs, selon un principe de méthode souvent négligé, l'étude des termes en contexte engage à en suivre chaque occurrence dans le développement de la tragédie concernée. On parvient de cette manière à identifier la contribution de la perception par la vue et de la communication par le verbe, avec leurs semblances respectives, d'une part à la tension dramatique, d'autre part à la portée sémantique et pragmatique du drame tragique. Ainsi, dans la prise en compte sélective des interprétations récentes (qu'elle soient d'origine anglo-saxonne, italienne ou française), Marseglia nous propose une lecture interprétative originale de chacune des cinq tragédies choisies.

Dans la tragédie qu'il consacre à Hélène, par exemple, Euripide adopte la version du double chantée par Stésichore. L'héroïne le dit elle-même dans le prologue : « Ce n'est pas moi-même qu'Héra, ulcérée de ne pas avoir remporté la victoire sur les déesses (…), a donnée à Alexandre, mais une image (*eidōlon*) animée, à ma ressemblance » (vers 31-34). Ainsi

Hélène est transportée par Hermès en Égypte pendant qu'à Troie Pâris n'étreint qu'une « semblance vide » (vers 34). Ainsi, pour répondre à la volonté de Zeus, les Phrygiens et les Grecs se battent à Troie autour du nom (*onoma*, vers 43) d'Hélène et non pas pour celle qui se désigne comme *egō*. C'est ainsi qu'Hélène peut exprimer l'espoir que si son nom pourra susciter en Grèce le déshonneur, la honte sera en revanche épargnée à son corps (*sōma*, vers 67), dans la fidélité à Ménélas. Ainsi, de manière entièrement paradoxale, l'image qui, également du point de vue étymologique (*eid-/vid-*), fait appel à la vue est reléguée dans le domaine de l'apparence et de la réputation attachée à la parole tandis qu'incarné dans le corps de l'héroïne, le *je* discursif d'Hélène correspond à une réalité offerte à la présence et à la vue !

Aussi bien pour le Grec Teucros que pour Ménélas lui-même dans la scène de reconnaissance, le problème sera de renverser les termes de la semblance : celle qui en Égypte se donne à la vue n'est pas le *mimēma* (vers 73) de celle pour laquelle Grecs et Troyens se sont battus, elle est son corps (vers 160). Face à Ménélas dubitatif, Hélène le déclare fortement : « Le nom peut se trouver en de nombreux endroits, le corps pas » (vers 588). Mais si l'ouïe peut être abusée par la parole qui circule, la vue peut être la victime de la semblance. C'est ainsi qu'il faudra l'intervention du messager pour reconnaître, sous ses propres yeux, la vraie Hélène, la fille de Léda, alors que l'Hélène de Troie – rapporte-t-il – a disparu dans l'éther, innocente en dépit de sa mauvaise réputation. Désormais pour Ménélas, les discours (*logoi*, vers 622) convergent et l'Hélène qu'il a sous les yeux (usage du déictique de la *demonstratio ad oculos*) dit la vérité : ouïe et vue enfin coïncident.

De tout cela Marseglia nous entretient fort bien jusqu'à relever dans le détail la résurgence de la question du nom et de la nomination dans l'épiphanie conclusive des divins Dioscures. Apparaissant *ex machina*, les fils jumeaux de Zeus et de Léda, les frères d'Hélène, interpellent Théoclymène, amoureux. Le destin d'Hélène n'est pas d'épouser le roi d'Égypte. Aux dieux l'héroïne n'avait offert que son nom (*onoma*, vers 1653), suivant ce qui était fixé par son destin, en accord avec ces dieux eux-mêmes. Désormais, dans une parole performative adressée à leur sœur, les Dioscures promettent à l'héroïne de l'escorter jusque dans sa patrie. À Sparte, par la volonté de Zeus, elle sera dénommée déesse (*theos keklēsēi*, vers 1667) ; elle sera honorée avec ses frères par libations et festins rituels. Et, dans le passage de l'espace de l'action héroïque à l'espace du public dans le présent de la représentation dramatique, en Attique même, la petite île où, à proximité du Cap Sounion, Hermès passe pour avoir caché le corps (*demas*, vers 1672) de l'héroïne pour le soustraire à Pâris sera dénommée (*keklēsetai*, vers 1674) « Hélène ». Par le double jeu conclusif de l'étiologie, l'*onoma*

devient *kleos* ; la mauvaise renommée devient la bonne réputation que consacre la divinisation. Quant à lui, Ménélas est promis à l'héroïsation que signifie le séjour dans l'île des Bienheureux.

Tout est bien qui finit bien ? Le groupe choral le chante en conclusion : « ce qui apparaissait vraisemblable ne se réalise pas, mais la divinité trouve un moyen de réaliser l'improbable » (vers 1690-1691). Ni l'Hélène, ni le Ménélas mis en scène par Euripide n'ont rien du héros tragique qui fut canonisé par le Romantisme allemand et que sans cesse les modernes nous resservent. Quoi qu'il en soit, c'est en définitive par l'action rituelle que les semblances du nom et les dérobades du corps coïncident avec la réalité (passée et présente) voulue par les dieux. Si cette réalité est offerte à l'ouïe des spectateurs par la parole d'autorité des fils de Zeus, elle est confirmée visuellement par la lumière qui accompagne leur épiphanie.

On s'en souvient, Aristote dit la tragédie composée de six éléments : l'intrigue (le *mythos* !), les caractères, l'intention, la diction, la vue et finalement la composition chantée (*Art poétique* 6, 1450a 7-15) ; *opsis* et *melopoiia* faisant appel au regard et à l'audition du spectateur. Or ce sont précisément les deux composants qu'Aristote exclut par principe d'un art technique centré sur la narration. Pourtant, dans la représentation dramatique et musicale de l'action héroïque appartenant au domaine du « mythe », la vue se combine avec l'ouïe pour assurer une double communication : d'une part entre les protagonistes de l'action dramatisée, d'autre part entre ces protagonistes et le public, souvent par l'intermédiaire du chœur. Régulièrement dépendantes de la description normative que nous donne l'auteur de l'*Art poétique* de la tragédie attique, les interprétations modernes des tragédies d'Euripide sont souvent les victimes de cette double exclusion. C'est dire que, fondée sur une excellente connaissance du grec des poètes et conduite avec une rigueur remarquable, l'enquête proposée par Marseglia offre un éclairage original non seulement sur la dialectique entre vue et ouïe dans le jeu entre apparence et réalité, entre semblance et vérité, mais aussi sur les effets poétiques et dramatiques de textes finalement très éloignés, dans leur mode de performance, de notre propre culture littéraire. Il en va de la dynamique de la tragédie attique en performance musicale et de sa pragmatique poétique autant du point de vue émotionnel et esthétique que sur le plan de sa signification pratique, dans le développement de la culture rituelle athénienne de la seconde moitié du v^{e} siècle.

La sensibilité que démontre Rocco Marseglia à l'égard de la signification des mots en contexte (interne et externe), avec les effets de tension dramatique et de contraste sémantique qu'impliquent leurs usages poétiques,

conduit à des lectures interprétatives aussi subtiles qu'elles sont originales. Elles nous préservent définitivement des trop nombreuses herméneutiques faisant d'Euripide un sophiste, sinon un philosophe : Euripide d'abord comme dramaturge et comme poète[1].

Claude Calame
Directeur d'études
École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris

1. On relèvera que les lectures de cinq tragédies d'Euripide proposées ici sont issues d'une enquête doctorale conduite en cotutelle entre l'Université de Trente, sous la direction de Giorgio Ieranò, et l'École des hautes études en sciences sociales à Paris ; leur rigueur illustre autant l'excellence de la préparation helléniste dispensée dans les Universités italiennes que la fécondité de telles collaborations.

Πολλὰ γὰρ πολλᾷ λέλεκται· νεαρὰ δ'ἐξευ-
ρόντα δόμεν βασάνῳ
ἐς ἔλεγχον, ἅπας κίνδυνος.

(Pind. *Ném.* 8, 20-23)

AVANT-PROPOS

Cette étude est issue de ma thèse doctorale, que j'ai soutenue à Paris en octobre 2013. Je tiens à témoigner ma gratitude à Claude Calame, qui a encadré cette recherche avec rigueur. Je remercie également mon co-directeur de thèse, Giorgio Ieranò, et les autres membres du jury, Christine Mauduit et Enrico Medda. Leur lecture attentive, leurs remarques et leurs critiques ont indubitablement beaucoup profité à ce livre.

Cette recherche n'aurait pas été possible sans une bourse de l'Université de Trente. Toujours à Trente, j'ai eu l'occasion de présenter une partie de ce travail lors des séminaires de l'École Doctorale en « Études littéraires, linguistiques et philologiques (*Studi letterari, linguistici e filologici*) ». Je remercie tous ceux qui, par leurs interventions, suggestions et critiques, ont contribué à rendre cette étude meilleure.

Je remercie également Richard Seaford qui a accepté de relire une partie du chapitre sur les *Bacchantes* pour ses encouragements, remarques et suggestions. Un remerciement particulier à Brigitte Le Guen pour avoir accepté mon ouvrage dans cette collection et pour l'avoir accompagné avec une scrupuleuse et généreuse sollicitude.

INTRODUCTION

Le théâtre est le lieu de la vue par excellence et porte déjà ce rapport d'élection inscrit dans l'étymologie de son nom[1]. Cependant, la tragédie grecque témoigne pour ce qui est de la vue d'un singulier paradoxe : la plupart des événements, et très souvent la *katastrophē* même, ne sont pas directement représentés sur la scène, mais les poètes ont introduit à leur place des narrations, rapportées notamment par des messagers[2]. L'utilisation de la narration au lieu de la représentation engendre pour le spectateur un double plan de perception du spectacle : la vision des acteurs agissant sur la scène s'accompagne de l'écoute des récits de ce qui se passe dans l'espace rétro- ou extra-scénique. Ainsi les poètes ont-ils pu valoriser la distinction, la coprésence et la complémentarité de ces deux univers sensoriels dans la construction dramatique ; il ne faut pas oublier d'ailleurs que ce double appel sensoriel était déjà suggéré dans la performance tragique par la présence de la danse et de la musique. De nombreux chercheurs ont essayé d'expliquer les raisons pour lesquelles les poètes tragiques, bien qu'ils eussent pu représenter la *katastrophē* directement sur la scène, ont choisi d'introduire autant de narrations, jusqu'à supposer la présence d'un véritable tabou religieux[3]. Quoi qu'il en

1. Le mot θέατρον, dérivé de la racine du verbe θεάομαι (« contempler de façon désintéressée », cf. Prévôt 1934 : 66-69 ; Chantraine 1999 : 425) avec le suffixe -τρον, qui indique l'« emplacement » (Chantraine 1933 : 330-331), est donc étymologiquement « le lieu à partir duquel l'on voit ».

2. Voir par exemple Bremer 1976 : 29-30 ; Taplin 1977 : 81-82 ; Goldhill 1986 : 1-38 ; Segal 1993b : 265-267. Celles des messagers ne sont naturellement pas les seules narrations : on peut en trouver dans les prologues (voir, par exemple, le chœur *in* Aesch. *Pers.* 1-137 ; Déjanire *in* Soph. *Tr.* 6-48 ; Ulysse *in* Soph. *Phil.* 3-15 ; la nourrice *in* Eur. *Med.* 6-43 ; Poséidon *in* Eur. *Tro.* 1-47), dans les parties chorales (par exemple, Aesch. *Agam.* 104-159 ; Aesch. *Sept.* 720-791 ; Soph. *Tr.* 497-530 ; Eur. *Phoe.* 638-675) ou bien dans la bouche d'autres personnages (par exemple, Atossa *in* Aesch. *Pers.* 181-210 ; Ménélas *in* Eur. *Hel.* 386-484 et *in* Eur. *Or.* 356-374 ; la nourrice *in* Eur. *Alc.* 158-208, Oreste *in* Eur. *IT* 940-978).

3. Voir Guépin 1968 ; Burkert 1972 : 1-60 ; Bremer 1976 : 29-48. Cette interprétation se trouve déjà dans les scholies, en particulier dans celles au vers 1579 d'*Œdipe à Colone* (οὐ γὰρ πάντα δυνατὸν ἦν θεάσασθαι) et au vers 1404 de l'*Électre* de Sophocle (καὶ τὸ μὲν φορτικὸν

soit, ce qu'il est intéressant de noter ici, c'est plutôt le fait que la coexistence d'une représentation visuelle et d'une représentation verbale n'est pas sans conséquences dans l'économie du drame.

Nous reviendrons sur tous ces aspects au cours des pages qui suivent. Pour l'instant, afin de mieux saisir la façon dont la dialectique vue-ouïe se réalise sur la scène tragique, il convient d'abord de mieux comprendre la manière dont ces deux dimensions sensorielles étaient perçues par les Grecs et de replacer le débat sur le rapport entre la vue et l'ouïe dans la tragédie au sein de la tradition poétique grecque et de la culture athénienne contemporaine.

1. ÉCLATS POÉTIQUES

S'il est vrai que le problème du rapport entre la vue et l'ouïe est l'une des questions qui ont le plus passionnément animé le débat intellectuel en Grèce au v^e^ siècle avant notre ère, l'intérêt pour la vision et l'audition remonte sans doute à l'épopée homérique. Dans l'*Iliade*, la guerre est un grand spectacle qui ne cesse de susciter l'étonnement des héros, une « merveille à contempler » (θαῦμα ἰδέσθαι). Le regard y trouve une place importante, et ce de plusieurs manières. Aux vieillards de Troie qui la « voient s'approcher de la tour », la beauté d'Hélène rappelle celle d'une déesse[4]. La beauté féminine n'est cependant pas seule à susciter des regards admiratifs : lors de sa rencontre avec Achille à la fin du poème, le vieux Priam regarde, émerveillé, le héros grec qu'il compare à un dieu. Achille est à son tour stupéfié à la vision du vieillard et à l'écoute de ses paroles[5]. Source d'ébahissement, la vision sait également être trompeuse. Dans la mêlée, les dieux peuvent ainsi faire disparaître un combattant en l'entourant de brouillard pour le soustraire à la vue des ennemis, comme le fait Aphrodite avec Pâris au troisième chant[6]. Apollon en arrive même à façonner un double en tout point semblable à Énée pour le préserver du vaillant Diomède[7]. Il en va pareillement dans l'*Odyssée*, le poème qui se propose de raconter le héros « qui vit les cités de nombreux hommes et connut leur esprit »[8]. Il suffit, pour s'en apercevoir, de penser

τῆς ὄψεως ἀπέστη), ainsi que dans l'*Art Poétique* d'Horace (v. 179-188). Pour une discussion sur cette question, voir également Deforge 1997, notamment les pages 25-30.

4. *Il.* 3, 154-160. Michel Briand a proposé une étude de la manière dont l'*Iliade* met en scène la vision et le regard, en se concentrant sur le personnage d'Athéna : cf. Briand 2003.

5. *Il.* 24, 629-632 : ἤτοι Δαρδανίδης Πρίαμος θαύμαζ' Ἀχιλῆα / ὅσσος ἔην οἷός τε· θεοῖσι γὰρ ἄντα ἐῴκει· / αὐτὰρ ὃ Δαρδανίδην Πρίαμον θαύμαζεν Ἀχιλλεὺς / εἰσορόων ὄψίν τ' ἀγαθὴν καὶ μῦθον ἀκούων.

6. Voir *Il.* 3, 380-382.

7. *Il.* 5, 449-453.

8. *Od.* 1, 3 : πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω.

au déguisement d'Ulysse ou à la scène de la reconnaissance entre Ulysse et Pénélope[9], bâtie sur un jeu complexe de regards.

Malgré l'importance de la vue, c'est pourtant l'ouïe qui acquiert un rôle privilégié au sein du monde héroïque. C'est sur elle que repose en effet l'aspiration suprême des héros, celle d'atteindre la « gloire immortelle » (κλέος ἄφθιτον), seule capable de leur donner l'éternité dans le chant des poètes. Hélène essaie d'apaiser et de soulager Hector en lui rappelant que leur destin de malheur sera chanté par les hommes à venir[10]. À la cour d'Alcinoos, la Muse excite Démodocos à célébrer la gloire des héros (κλέα ἀνδρῶν) et l'aède chante la querelle entre Ulysse et Achille, un chant « dont la gloire avait déjà atteint le vaste ciel »[11]. Cette « gloire », le κλέος[12], est en effet, du point de vue étymologique, « ce que l'on entend » et le substantif peut prendre des significations différentes telles que le « bruit » ou les « gestes des héros »[13]. Ce qui soulage les héros homériques même face à la mort, c'est la certitude qu'il y aura toujours des gens qui connaîtront leurs hauts faits grâce au chant des poètes. Achille sait ce qui l'attend, s'il décide de reprendre part aux combats, mais cette conscience ne l'arrête pas et, lorsque sa mère Thétis lui rappelle quel sera son sort[14], il répond que son destin glorieux est plus précieux que sa vie[15]. De même, dans le camp troyen, c'est la préoccupation pour sa propre renommée qui décide Hector à s'engager en combat singulier avec Achille[16].

Pindare est le poète qui a repris et développé de la manière la plus articulée cette conception d'un chant capable, par la gloire qu'il accorde, de soustraire les actions humaines à l'oubli. Pour lui, la gloire a un éclat, le κλέος « brille » (λάμπει)[17]. De fait, obtenir la reconnaissance publique, c'est aussi « se faire voir », devenir ἐκπρεπής (remarquable), se distinguer et devenir l'objet de la vision des autres[18]. Dans les concours athlétiques, la gloire de l'athlète peut d'abord être vue et reconnue par les concitoyens et

9. Voir *Od.* 23, 91-107.

10. *Il.* 6, 354-358.

11. *Od.* 8, 73-74 : Μοῦσ' ἄρ' ἀοιδὸν ἀνῆκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν, / οἵμης, τῆς τότ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἵκανε.

12. Sur le κλέος, voir essentiellement Floyd 1980, Nagy 1981, Segal 1983, Detienne 1989 : 135-145, Nagy 1994 : 37-45. Pour une histoire de la renommée en Grèce, cf. Larran 2010.

13. En ce qui concerne le rapport entre κλέος et le verbe κλύω (« percevoir par les oreilles »), cf. Chantraine 1999 : 540-541.

14. *Il.* 18, 95-96.

15. *Il.* 18, 120-121 : ὣς καὶ ἐγών, εἰ δεῖ μοι ὁμοίη μοῖρα τέτυκται / κείσομ' ἐπεί κε θάνω· νῦν δὲ κλέος ἐσθλὸν ἀροίμην. Cf. aussi *Il.* 9, 410-416.

16. *Il.* 23, 99-130.

17. *Ol.* 1, 23. Cf. Soph. *OT* 437, à propos de l'oracle d'Apollon. Sur de telles images qui associent la vision et l'audition, cf. Bader 1986 : 475-478. Quant à l'association entre verbes exprimant les sons et verbes évoquant la lumière, voir Bader 1984 : 124.

18. Sur cette idéologie de l'éclat, voir Gentili 1984 et Kurke 1991.

le public des compétitions au moment même de la victoire[19] ; puis le poète, grâce à son chant, peut en transmettre l'éclat et la rendre immortelle[20]. De même, du côté des jeunes filles, c'est par l'éclat lumineux (φῶς) qu'Hagésichora se distingue des autres choristes chez Alcman[21] et son regard unit l'excellence éthique et la beauté. Dans la poésie élégiaque, c'est le regard de la communauté qui fonde la gloire dont le poète se fait le chanteur. Comme le dit Callinos, « le regret pour la mort d'un homme valeureux saisit le peuple tout entier, mais quand il est vivant, il est l'égal des demi-dieux : dans leurs yeux, ils le voient comme une tour »[22].

Si le chant du poète se fait porteur de l'éclat de la gloire, qu'il consigne à la postérité comme un monument éternel fait des plus belles paroles[23], la magie du chant poétique est cependant ambiguë et ambivalente[24]. Les Sirènes d'Homère[25] montrent déjà l'image la plus saisissante des dangers du charme exercé par la parole poétique : les navigateurs, séduits par leurs voix harmonieuses, finissent par oublier leur retour et s'abandonner à ces enchanteresses qui causent leur perte. Autre danger, la parole poétique peut être trompeuse : les Muses d'Hésiode, elles, savent chanter « des mensonges semblables à des réalités » de même qu'elles peuvent proclamer des vérités[26]. Ainsi Solon met-il en garde contre les paroles habiles du tyran Pisistrate (fr. 11, 5-8 West) :

ὑμ<έω>ν δ' εἷς μὲν ἕκαστος ἀλώπεκος ἴχνεσι βαίνει,
σύμπασιν δ' ὑμῖν χαῦνος ἔνεστι νόος
ἐς γὰρ γλῶσσαν ὁρᾶτε καὶ εἰς ἔπη αἱμύλου ἀνδρός,
εἰς ἔργον δ' οὐδὲν γιγνόμενον βλέπετε.

Chacun de vous suit les traces d'un renard,
en vous tous l'esprit est un grand vide ;
vous regardez vers la langue et les paroles d'un rhéteur habile,
mais ne voyez aucune de ses actions[27].

Dans ces vers, Solon établit une différence entre la parole (ἔπη) et les faits (ἔργον), en traçant une distinction qui jouira d'un large succès durant tout

19. Voir Bacch. *Epin.* 5, 37-41.

20. Voir Pind. *Pyth.* 5, 54-59. Voir à ce propos Briand 2005 : 72-78.

21. Fr. 1, 40-49 Page.

22. Fr. 1, 18-20 West : λαῷ γὰρ σύμπαντι πόθος κρατερόφρονος ἀνδρὸς / θνήσκοντος, ζώων δ' ἄξιος ἡμιθέων· / ὥσπερ γάρ μιν πύργον ἐν ὀφθαλμοῖσιν ὁρῶσιν. Sauf indication contraire, les traductions sont les nôtres.

23. Voir, par exemple, Pind. *Pyth.* 5, 45-49.

24. À ce propos, voir notamment Detienne 1990 : 113-151.

25. *Od.* 12.

26. Hes. *Theog.* 27-28 : ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι. À propos de ces vers et des nombreux commentaires qu'ils ont suscités, voir notamment Pucci 1977 : 8-44 et Pucci 2007 : 60-70.

27. Sur le renard comme modèle de tromperie, cf. notamment Taillardat 1965 : 227-228 et Detienne-Vernant 1974 : 32-57.

le v^e^ siècle, principalement dans la réflexion des sophistes[28], et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir. Cette première distinction en recoupe une autre, qui concerne deux formes différentes de regard[29]. D'une part, il y a un regard-écoute (« vous regardez vers la langue et les paroles »), susceptible d'être victime de l'éclat ambigu de la parole, de sa beauté variée mais artificielle ; de l'autre, l'attention prêtée aux faits (« vous ne voyez pas ses actions »). Solon met en garde les Athéniens : on ne peut pas se fier aux paroles, aussi belles soient-elles, seule l'observation peut garantir une connaissance fiable. Par là-même, ses propos annoncent le débat sur la valeur épistémologique des sens, qu'il nous faut examiner maintenant.

2. VUE ET OUÏE, ENTRE VALEUR ÉPISTÉMOLOGIQUE ET FORCE ÉMOTIONNELLE

L'épopée homérique montre déjà de l'intérêt pour les diverses modalités d'acquisition du savoir. Dans le troisième chant de l'*Odyssée*, Télémaque se rend à Pylos pour y interroger le vieux Nestor au sujet de son père : « Je te supplie par tes genoux, lui demande-t-il, de bien vouloir me raconter la triste mort d'Ulysse, soit que tu l'aies vue de tes propres yeux (ὅπωπας ὀφθαλμοῖσι) soit que tu en aies entendu le récit (μῦθον ἀκούσας) d'un autre voyageur »[30]. La vue et l'ouïe sont également associées comme sources possibles d'information et de témoignage dans l'épisode du vieillard d'Onchestos, dans l'*Hymne homérique à Hermès*. Après avoir volé les bœufs d'Apollon, Hermès croise, dans les campagnes d'Onchestos, un vieillard occupé à cultiver son verger. Le dieu lui demande de garder le silence sur son passage et « ayant vu, se faire quelqu'un qui n'a pas vu, ayant entendu, se faire sourd et rester silencieux »[31]. Dans l'*Hymne homérique à Déméter*, la déesse, accablée de douleur après la disparition de sa fille, la cherche en vain partout sans parvenir à obtenir de renseignements de la part des autres dieux. Seule Hécate vient lui offrir son aide et son témoignage : « Quel dieu du ciel ou quel homme mortel a ravi Perséphone et a plongé ton cœur dans le deuil ? J'ai entendu une voix, dit-elle, mais je n'ai pas vu de mes yeux qui c'était. »[32]

Les paroles d'Hécate font bien la distinction entre les deux formes d'information et semblent suggérer qu'en l'absence d'une vision directe,

28. Voir, par exemple, Gorgias, fr. 3, 84 DK.

29. Voir le commentaire de Briand 2005 : 75.

30. *Od.* 4, 92-95 : τοὔνεκα νῦν τὰ σὰ γούναθ' ἱκάνομαι, αἴ κ' ἐθέλῃσθα / κείνου λυγρὸν ὄλεθρον ἐνισπεῖν, εἴ που ὄπωπας / ὀφθαλμοῖσι τεοῖσιν, ἢ ἄλλου μῦθον ἄκουσας / πλαζομένου.

31. *Hymn. Hom.* 4, 92-93 : τίς θεῶν οὐρανίων ἠὲ θνητῶν ἀνθρώπων / ἥρπασε Περσεφόνην καὶ σὸν φίλον ἤκαχε θυμόν ; / καί τε ἰδὼν μὴ ἰδὼν εἶναι καὶ κωφὸς ἀκούσας, / καὶ σιγᾶν. Sur les paroles d'Hermès, cf. Tzifopoulos 2000 : 154-158.

32. *Hymn. Hom.* 2, 57-58 : φωνῆς γὰρ ἤκουσ', ἀτὰρ οὐκ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν / ὅς τις ἔην.

la connaissance ne peut qu'être imparfaite. Ce motif de la prééminence cognitive de la vue acquiert une importance particulière au v^e^ siècle[33]. La réflexion ionienne du vi^e^ siècle avait déjà posé la question du rapport des sens à la connaissance et, selon le témoignage de Polybe[34], Héraclite aurait été le premier à souligner de manière claire la primauté gnoséologique de la vue : « Les yeux sont des témoins plus précis que les oreilles »[35]. Dans d'autres fragments, le *sophos* d'Éphèse semble exprimer des jugements un peu différents et, au lieu d'opposer la vue et l'ouïe, il les réunit, soit pour les valoriser l'une et l'autre dans la perspective de la connaissance, soit pour leur nier en même temps toute capacité à refléter la réalité de manière fidèle. Ainsi associe-t-il la vue et l'ouïe en ces termes : « Ce qu'on peut voir (ὄψις), entendre (ἀκοή) et apprendre (μάθησις), voilà ce que j'estime davantage »[36] ; ailleurs, au contraire, il les condamne comme sens pareillement trompeurs, en reprenant le motif du témoignage qui figure dans le fragment cité plus haut : « Ce sont de mauvais témoins pour les hommes que les yeux et les oreilles de ceux qui ont une âme de barbare »[37]. À ce point, il n'est pas inutile de rappeler que la relation entre la vue et la connaissance est inscrite en grec dans la langue elle-même, par le biais de la racine **wid* dont l'aoriste εἶδον (« j'ai vu ») s'oppose au parfait οἶδα (« je sais ») : pour les Grecs, connaître n'est autre qu'avoir vu[38] !

Quoi qu'il en soit, les passages cités d'Héraclite montrent bien l'intérêt que les physiologues ioniens portaient à la valeur des sens. Stobée[39] rapporte également une anecdote intéressante à propos de Thalès : « Thalès de Milet, dit-il, interrogé sur la distance qui sépare le mensonge de la vérité, répondit : "la même qui sépare les yeux des oreilles" »[40]. Par là, le *sophos* soulignait de manière paradoxale le rapport entre les deux sens ainsi que leurs différences, la distance entre les yeux et les oreilles étant à la fois très longue (si l'on considère leur valeur épistémologique respective) et très courte (du point de vue anatomique[41]). De plus, et dans la même lignée, les philosophes naturalistes théorisaient, quelques décennies plus tard, la possibilité de connaître ce que l'on ne peut pas voir grâce à ce qu'il est

33. Pour une histoire du motif de l'autopsie en Grèce, voir Nenci 1953.

34. Polybe 12, 27.

35. Fr. 101a DK : ὀφθαλμοὶ γὰρ τῶν ὦτων ἀκριβέστεροι μάρτυρες. Cf. également Xénoph. fr. 24 et 34 DK avec le commentaire de Rivier 1975a : 344 ; Parm. fr. 6, 6-9 DK.

36. Fr. 55 DK : ὅσων ὄψις ἀκοὴ μάθησις, ταῦτα ἐγὼ προτιμέω.

37. Fr. 107 DK : κακοὶ μάρτυρες ἀνθρώποισιν ὀφθαλμοὶ καὶ ὦτα βαρβάρους ψυχὰς ἐχόντων.

38. Voir à ce propos Vendryes 1932 : 193-199 et Benveniste 1969 : II, 173.

39. *Flor.* 3, 12, 14.

40. Θαλῆς ὁ Μιλήσιος ἐρωτηθεὶς πόσον ἀπέχει τὸ ψεῦδος τοῦ ἀληθοῦς ‘ὅσον’ ἔφη ‘ὀφθαλμοὶ τῶν ὦτων’.

41. Voir Nenci 1953 : 21-22.

donné d'en voir, comme l'exprime un célèbre fragment d'Anaxagore : « ce qui apparaît est la vision des choses invisibles »[42].

Si ce rapport privilégié entre vision et connaissance, consacré par Platon et Aristote, est destiné à devenir presque un lieu commun durant toute l'Antiquité[43] et à marquer de manière durable l'imaginaire et la pensée occidentales[44], au v^e^ siècle, la question de la vue comme instrument de connaissance est centrale non seulement dans la réflexion des *sophoi*, mais aussi dans la rhétorique judiciaire ou dans la médecine. Les rhéteurs cherchent à s'appuyer sur des preuves visibles, susceptibles de persuader plus facilement le jury, car, pour le dire avec les mots d'Antiphon dans le *Plaidoyer pour Myrrhos*, « les hommes trouvent plus fiable (πιστότερα) ce qu'ils voient de leurs yeux (τῇ ὄψει) que ce qui a été prouvé vrai sans faire appel à la vue »[45]. Antiphon souligne la fiabilité plus grande que l'on accorde à la vue en des termes proches de ceux que l'on retrouve dans l'œuvre d'Hérodote. De ce fait, la vision s'avère être une preuve plus convaincante dans le processus d'établissement de la vérité (ἔλεγχος τῆς ἀληθείας). Cette prééminence épistémologique accordée à la vision réapparaît dans les débats de la médecine naissante qui cherche, pour sa part, à développer une méthode expérimentale fondée sur l'observation d'indices visibles[46]. Le diagnostic doit d'abord s'appuyer sur un ensemble de signes qui font appel à tous les sens ainsi qu'à l'intelligence du praticien : « Prendre le corps comme élément pour l'analyse : vue, ouïe, odorat, toucher, goût, raison » figure dans un conseil sur la manière d'observer le malade[47]. Si le médecin doit prêter son attention à tous les sens, l'examen clinique fait notamment appel à l'ouïe, par le biais de l'auscultation immédiate[48] et, surtout, à l'observation des signes visuels. Par l'inspection directe du malade, le médecin est appelé à vérifier les informations qu'il a pu recueillir oralement[49] ; de plus, il doit surtout pouvoir inférer, à partir de l'observation visuelle du

42. Anaxag. fr. 21a DK : ὄψις τῶν ἀδήλων τὰ φαινόμενα.

43. Voir Plat. *Phaedr.* 250d : ὄψις (…) ἡμῖν ὀξυτάτη τῶν διὰ τοῦ σώματος (…) αἰσθήσεων ; Arist. *Met.* 980a26 : τὸ ὁρᾶν αἱρούμεθα ἀντὶ πάντων τῶν ἄλλων ; Hor. *Ars* 180-183 : *Segnius irritant animos demissa per aurem / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator* ; Lucr. 5, 100-103 : *ut fit ubi insolitam rem apportes auribus ante / nec tamen hanc possis oculorum subdere visu / nec iacere indu manus, via qua munita fidei / proxima fert humanum in pectus templaque mentis* ; Sen. *Ep.* 6, 5 : *Homines amplius oculis quam auribus credunt*.

44. Sur l'évolution du motif, voir Deonna 1965. Pour une approche anthropologique et comparative, voir Le Breton 2006 : 61-111.

45. Antiph. fr. 35 Thalheim : Οἱ γὰρ ἄνθρωποι ἅττα ἂν ὁρῶσι τῇ ὄψει πιστότερα ἡγοῦνται ἢ οἷς εἰς ἀφανὲς ἥκει ὁ ἔλεγχος τῆς ἀληθείας.

46. Sur la méthode hippocratique, voir en particulier Jouanna 1995 : 46-59.

47. *Epid.* 6, 8, 17 : Τὸ σῶμα ἔργον ἐς τὴν σκέψιν ἄγειν, ὄψις, ἀκοή, ῥὶς, ἁφή, γλῶσσα, λογισμός.

48. Voir *Morb.* 2, 59-61.

49. Voir *Art.* 11, 19.

patient, les causes invisibles de la maladie[50], un procédé qui n'est pas sans rappeler le principe d'Anaxagore évoqué plus haut.

La réflexion critique sur le rapport entre la vue et l'ouïe joue un rôle particulièrement important dans le domaine de l'historiographie[51]. Ainsi, quand, dans le premier livre d'Hérodote, Candaule cherche à persuader Gygès de la beauté de sa femme, ne sommes-nous pas étonné de retrouver dans la bouche du dernier des Héraclides une formule qui semble rappeler de près la phrase d'Héraclite : « Les hommes font moins confiance aux oreilles qu'à leurs propres yeux »[52]. Mais c'est surtout dans les remarques méthodologiques sur sa propre pratique d'historien qu'Hérodote a l'occasion de souligner l'importance de la vue et de l'ouïe dans son enquête, ainsi que de préciser leur valeur épistémologique respective. Voici ce qu'il écrit, par exemple, au milieu du *logos* égyptien : « Jusqu'ici, ce que je disais est tiré de ce que j'ai vu (ὄψις), des réflexions que j'ai faites (γνώμη), des informations que j'ai prises (ἱστορίη) ; à partir de maintenant, je vais dire ce que les Égyptiens racontent comme je l'ai entendu (ἤκουον) ; il s'y ajoutera quelque chose aussi que j'ai vu par moi-même »[53].

Cette prééminence accordée à la vue dans le cadre d'une enquête (*historia*), dont le nom évoque précisément un rapport particulier à la vue et au témoignage visuel[54], amènera Thucydide à fonder l'ensemble de son analyse sur le critère de l'autopsie et, par conséquent, à limiter son objet aux seuls événements contemporains[55]. Telles sont en effet les considérations qu'il met dans la bouche des Athéniens dans un passage du premier livre de son *Histoire*, mais que l'on pourrait également appliquer à sa propre démarche d'historien : « Pourquoi faut-il parler d'événements très anciens, que seule l'écoute des récits (ἀκοαὶ λόγων) atteste sans la vision directe (ὄψις) de ceux qui nous les relateraient ? C'est des guerres médiques et de ce que vous connaissez par vous-même qu'il faut parler, même s'il peut être désagréable de toujours nous l'entendre répéter »[56].

50. Voir *Art.* 2, 1-8 avec le commentaire de Jouanna 1988 : 178-179.

51. Voir notamment Schepens 1980. Cf. aussi Nenci 1953 et Hartog 1980 : 271-316. Pour une analyse des procédures discursives relatives à la vue, voir Calame 2012.

52. Her. 1, 8 : Ὦτα γὰρ τυγχάνει ἀνθρώποισι ἐόντα ἀπιστότερα ὀφθαλμῶν.

53. 2, 99 : Μέχρι μὲν τούτου ὄψις τε ἐμὴ καὶ γνώμη καὶ ἱστορίη ταῦτα λέγουσά ἐστι, τὸ δὲ ἀπὸ τοῦδε αἰγυπτίους ἔρχομαι λόγους ἐρέων κατὰ [τὰ] ἤκουον· προσέσται δέ τι αὐτοῖσι καὶ τῆς ἐμῆς ὄψιος (trad. Ph.-E. Legrand). Cf. aussi 2, 29 ; 2, 156 ; 4, 16.

54. Sur le rapport ente ἵστωρ, ἱστορία et ἰδεῖν, voir Benveniste 1969 : II, 173.

55. Voir Thuc. 1, 20-22, et à ce propos Hartog 1982 : 22-30.

56. Thuc. 1, 73, 2 : Καὶ τὰ μὲν πάνυ παλαιὰ τί δεῖ λέγειν, ὧν ἀκοαὶ μᾶλλον λόγων μάρτυρες ἢ ὄψις τῶν ἀκουσομένων ; τὰ δὲ Μηδικὰ καὶ ὅσα αὐτοὶ ξύνιστε, εἰ καὶ δι' ὄχλου μᾶλλον ἔσται αἰεὶ προβαλλομένοις, ἀνάγκη λέγειν. On remarquera qu'on retrouve encore cette conception chez Polybe, qui, dans une polémique méthodologique, adresse à l'historien

Mais si la vue, censée offrir une fidélité majeure dans la connaissance des événements, s'apprête à devenir par ce biais l'outil principal de la recherche historique, l'ouïe retrouve sa valorisation dans le domaine artistique, car les Grecs attribuaient à la musique un pouvoir éthique et émotionnel considérable. Le mythe d'Orphée, le chanteur qui, par le charme de sa voix, sait amadouer les animaux sauvages et fasciner les hommes et les dieux, est sans doute l'exemple le plus parlant du pouvoir de la musique[57]. Dans l'*Iliade*, l'ambassade qui vient trouver Achille le surprend « en train de charmer son cœur au son mélodieux de la lyre »[58]. Dans l'*Odyssée*, le chant des Muses aux funérailles d'Achille fait fondre en larmes tous les Achéens[59]. Selon la *Théogonie* d'Hésiode, le chant poétique fait oublier aux hommes leurs chagrins et leurs soucis[60].

Dans la perspective de la poésie, l'ouïe réacquiert ainsi un rôle majeur en vertu de sa capacité à émouvoir. C'est sur ce point que s'appuie Plutarque au début de son petit traité *Sur l'art d'écouter* (37f-38a) pour expliquer combien il est important de bien utiliser cette faculté. Citant un passage du disciple d'Aristote, Théophraste, il remarque que l'ouïe est « le plus émotionnel des sens » et qu'aucune autre perception sensorielle ne saurait engendrer des « extases, des troubles et des effrois » comparables :

> Οὐκ ἂν ἀηδῶς οἶμαί σε προσακοῦσαι περὶ τῆς ἀκουστικῆς αἰσθήσεως, ἣν ὁ Θεόφραστος παθητικωτάτην εἶναί φησι πασῶν. Οὔτε γὰρ ὁρατὸν οὐδὲν οὔτε γευστὸν οὔθ' ἁπτὸν ἐκστάσεις ἐπιφέρειν καὶ ταραχὰς καὶ πτοίας τηλικαύτας ἡλίκαι καταλαμβάνουσι τὴν ψυχὴν κτύπων τινῶν καὶ πατάγων καὶ ἤχων τῇ ἀκοῇ προσπεσόντων.
>
> C'est non sans plaisir, je crois, que tu entendrais ces remarques sur le sens de l'ouïe qui est, d'après Théophraste, le plus émotionnel de tous les sens. Rien de ce qu'on peut voir, goûter ou toucher ne produit en effet des extases, des troubles et des effrois aussi grands que ceux qui captivent l'âme lorsque certains bruits, fracas et cris y pénètrent par l'ouïe[61].

De même qu'une longue tradition associe la fidélité du témoignage à la vue, toutes les réflexions sur la poésie ont mis en évidence son pouvoir de susciter de fortes émotions au travers de l'ouïe. Dans l'*Ion*[62], Platon a recours à la célèbre image de l'attraction magnétique : l'inspiration poétique est pareille à une pierre d'aimant qui peut attirer un anneau en fer

Timée ce reproche : τῶν μὲν γὰρ διὰ τῆς ὁράσεως εἰς τέλος ἀπέστη, τῶν δὲ διὰ τῆς ἀκοῆς ἀντεποιήσατο (12, 27, 3). Voir aussi Lucien, *Hist. conscr.* 29.

57. Sur le mythe d'Orphée, voir en particulier Segal 1995 et Riedweg 1996.
58. *Il.* 9, 186 : τὸν δ' εὗρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείῃ.
59. *Od.* 24, 60-62.
60. Hes. *Theog.* 98-103.
61. Voir également Plut. *Quaest. conv.* 666c.
62. Plat. *Ion* 533d-636d.

en lui transmettant la capacité d'attirer à son tour d'autres anneaux. Aux deux extrémités de la chaîne d'aimantation se trouvent la Muse et le public, le poète et le rhapsode en étant les anneaux intermédiaires. Le rhapsode imite les sentiments de pitié (ἐλεινόν) et de crainte (φοβερόν) et produit par ce biais le même effet émotionnel sur le public[63]. On sait bien, par ailleurs, que c'est à cause de ce même pouvoir de transport émotif que Platon bannit la poésie, et la tragédie en particulier, de sa cité idéale[64] et que la corrélation entre poésie, écoute et *pathos* était déjà formulée par Gorgias dans son *Éloge d'Hélène* (§ 9) :

> τὴν ποίησιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον. Ἧς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολύδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθής.
>
> Je considère que toute poésie n'est autre qu'un discours marqué par la mesure, telle est ma définition. Par elle, les auditeurs sont envahis du frisson de la crainte, ou pénétrés de cette pitié qui arrache les larmes ou de ce regret qui éveille la douleur (trad. J.-P. Dumont).

Certains ont suggéré de voir dans les paroles de Gorgias une allusion au spectacle tragique[65] ; si l'on accepte cette proposition, on pourra remarquer qu'en faisant allusion au public des tragédies, le sophiste le désigne en terme d'« auditeurs » (ἀκούοντας). Du reste, les émotions évoquées par Gorgias, la crainte et la pitié, auxquelles il ajoute le regret (πόθος), sont les mêmes que celles que nous avons déjà rencontrées dans l'*Ion* de Platon et les mêmes qu'Aristote associe à la tragédie dans la *Poétique* lorsqu'il explique que la représentation tragique doit susciter chez les spectateurs les sentiments de pitié et de crainte, pour réaliser la « purification » de ces passions[66].

Cette insistance sur l'importance émotionnelle de l'ouïe ne doit pas nous faire sous-estimer l'impact émotionnel de la vue. La *Vie d'Eschyle* (29-30) souligne la capacité qu'avait cet auteur à utiliser des effets visuels (ὄψεσι) et à agencer ses histoires (μύθοις) de sorte à frapper son public (πρὸς ἔκπληξιν). Elle rappelle aussi que, lorsque le chœur des Érinyes fit son entrée, en ordre épars, dans les *Euménides*, il « frappa à tel point le peuple que les enfants perdirent connaissance et des femmes firent une

63. Plat. *Ion* 535c-e.
64. Voir Plat. *Resp*. 602c-605d avec le commentaire de Annas 1994 : 427-431.
65. Voir Lanata 1963 : 195.
66. *Poet*. 1449b27-28 : δι᾽ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Pour une histoire de l'importance des sentiments de crainte et de pitié dans la réflexion grecque sur l'art poétique, cf. Halliwell 1986 : 170-198. Sur les émotions tragiques, voir en particulier Taplin 1978 : 159-171, Stanford 1983, Heath 1987 : 37-89.

fausse couche »[67]. L'authenticité de cette anecdote peut être remise en question, mais elle souligne bien les émotions que pouvait engendrer la vision. Même Aristote, qui accorde pourtant très peu d'attention à l'aspect visuel (ὄψις) du spectacle tragique (ainsi qu'à sa musique[68]), reconnaît le pouvoir de séduction (ψυχαγωγικόν) que la vision peut exercer sur l'âme des spectateurs (*Poét.* 1450b16-20) :

> τῶν δὲ λοιπῶν ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μέν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστιν.
>
> Quant aux autres [parties], la composition des chants est le plus grand agrément de la tragédie, l'aspect visuel a certes beaucoup d'attrait, mais il est indépendant de l'art et a très peu à voir avec la poétique, car l'efficacité de la tragédie subsiste indépendamment du concours et des acteurs, et ce qui est nécessaire pour la création des effets visuels relève davantage de l'art du costumier que de celui du poète.

On a beaucoup dit sur l'exclusion du côté visuel et spectaculaire de l'analyse aristotélicienne de la tragédie. Ce qu'il nous importe de remarquer ici, c'est que, tout en reléguant la musique et les effets visuels de la tragédie aux marges de sa *Poétique*, Aristote associe la vision et l'audition en leur reconnaissant le pouvoir de catalyser la réponse émotionnelle du public.

L'importance de ce double appel sensoriel pour la création d'un effet esthétique et émotionnel est un élément sur lequel les théoriciens anciens de la « musique » avaient insisté et que l'on retrouve encore dans le traité *Sur la Musique* d'Aristide Quintilien, œuvre considérée comme une somme des connaissances musicales des Anciens[69]. Dans un passage centré sur l'éducation, le musicologue passe en revue les différents arts et leurs effets éducatifs et émotionnels. Il remarque que la peinture et la sculpture produisent des effets plus limités que la poésie, parce qu'elles n'agissent que sur la vue[70] ; la poésie sans danse ni musique n'agit, elle, que sur l'ouïe, alors que la poésie accompagnée de mélodie et de danse est supérieure aux autres arts, car elle agit à la fois sur l'ouïe et sur la vue[71]. Par cette

67. *Vita Aesch.* 9 : τινὲς δέ φασιν ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰσαγαγόντα τὸν χορὸν τοσοῦτον ἐκπλῆξαι τὸν δῆμον ὡς τὰ μὲν νήπια ἐκψῦξαι, τὰ δὲ ἔμβρυα ἐξαμβλωθῆναι.

68. Sur les aspects dont Aristote ne parle pas, et principalement sur l'exclusion du spectacle et des aspects visuels, voir Lanza 1987 : 32-44 et, sur la vision, 76-77. Quant à l'absence de la musique, voir Dupont 2007 (notamment les pages 32-42).

69. Voir Zaminer 2002.

70. *Mus.* 2, 4, 15-30.

71. Voir à ce propos Duysinx 1999 : 118-119, et sur ce double appel sensoriel, également Ps.-Plut. *Mus.* 1140a8-b5.

allusion à un double appel sensoriel, la réflexion d'Aristide Quintilien semble bien s'appliquer au théâtre. Il convient pourtant de rappeler que ce caractère spectaculaire concernait une grande partie de la poésie grecque, et la poésie mélique en particulier, puisque les compositions rassemblées sous ce nom étaient destinées à des exécutions musicales, chantées et dansées. On ajoutera que le chant et la musique trouvaient en général leur place au sein des grands rassemblements communautaires à l'occasion des fêtes religieuses ou des concours qui leur étaient associés. L'*Hymne homérique à Apollon* décrit l'impact combiné des plaisirs visuel et acoustique lors des *Dēlia*, festivités en l'honneur d'Apollon *Dēlios*[72] : les Ioniens rassemblés « charment (τέρπουσιν) par les combats, la danse et le chant » (vers 149-150) et, à ce plaisir visuel qui « charme le cœur à la vision de ces hommes et de ces femmes aux belles ceintures, des bateaux légers et de leurs grandes richesses »[73], s'ajoute le plaisir du chant des Déliades, un chant capable de « séduire (θέλγουσιν, vers 161) toutes les tribus des hommes ».

3. STRATÉGIES ÉNONCIATIVES

La dialectique entre la vue et l'ouïe, instruments de connaissance et catalyseurs émotionnels, intervient également au sein des diverses stratégies d'ordre discursif que le poète d'abord, puis cet « auteur de discours » (λογογράφος) qu'est l'historien mettent en place pour se construire une position d'autorité, fonder les conditions de crédibilité de leur discours et obtenir l'adhésion du public. Évoquant précédemment l'importance de la poétique du κλέος, la gloire que l'on peut espérer atteindre grâce au chant poétique, nous avons remarqué le rapport d'ordre étymologique qui lie, par le biais du verbe κλύω (« entendre »), le κλέος à l'ouïe. Ce lien apparaît de manière particulièrement évidente dans l'invocation qu'Homère adresse aux Muses au début du Catalogue des vaisseaux, pour qu'elles chantent les chefs des Achéens, « car vous êtes, vous, des déesses, vous êtes présentes partout et vous savez (ἴδετε) tout, alors que nous n'entendons que le κλέος et ne savons (ἴδμεν) rien »[74]. Le poète oppose ici l'ἰδεῖν, le pouvoir de voir-savoir des Muses, au κλέος, la gloire que les hommes perçoivent par

72. Voir Segal 1993b : 253.

73. Vers 153-155 : τέρψαιτο δὲ θυμὸν / ἄνδρας τ' εἰσορόων καλλιζώνους τε γυναῖκας / νῆάς τ' ὠκείας ἠδ' αὐτῶν κτήματα πολλά.

74. *Il.* 2, 485-486 : ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε, πάρεστέ τε, ἴστέ τε πάντα, / ἡμεῖς δὲ κλέος οἷον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν. *Il.* 7, 91, où Hector propose aux Achéens de résoudre le conflit par un duel et remarque que, s'il tue son adversaire, il le fera ensevelir près de la mer, de sorte que les hommes à venir, regardant sa tombe, se rappellent toujours que c'est lui qui l'a tué. Et il ajoute : ὥς ποτέ τις ἐρέει· τό δ'ἐμὸν κλέος οὔ ποτ' ὀλεῖται, « ainsi dira-t-on et ma gloire ne périra jamais ».

l'ouïe. Dans cette opposition entre les Muses qui voient-savent tout et les hommes qui écoutent et ne voient-savent rien, le κλέος représente le terme qui relie le monde héroïque à celui des hommes, à travers le chant du poète. C'est par ce biais que le public peut être rendu présent aux évènements racontés, grâce à la voix des Muses qui, elles, sont toujours présentes. Le κλέος devient alors la façon d'écouter-savoir ce que l'on ne peut pas voir : du point de vue épistémologique, le récit, fondant son autorité sur la divinité des Muses, attribue à l'ouïe la même valeur de « vérité » qu'à la vue. C'est ainsi qu'à l'inverse, l'esprit du poète qui cherche le chemin de la sagesse loin des Muses ne peut qu'être « aveugle », comme le dit Pindare en commentant l'invocation aux Muses que l'on peut lire dans son *Péan* 7b[75].

Ce rapport entre poète, Muses et public s'exprime d'une manière encore plus explicite chez Hésiode[76] : si la voix d'Homère tend à s'identifier à celle des Muses, Hésiode met les Muses à distance. Les déesses demeurent le Destinateur du récit mais Hésiode prétend les avoir vues et écoutées. La médiation entre les Muses qui savent parce qu'elles voient et le public qui sait parce qu'il entend s'accomplit à travers le poète, qui sait pour avoir vu les Muses et pour avoir écouté et appris leur chant : « elles m'insufflèrent un chant divin, pour que je fasse entendre (κλείομι) ce qui sera et ce qui fut. »[77]

Cette stratégie énonciative, avec laquelle le narrateur projette hors de lui-même l'instance qui le fait parler, est exploitée de la même manière par Hérodote : seule différence, la place des Muses est prise par les érudits (λόγιοι) que l'enquêteur a vus et écoutés[78]. À ce point, il est opportun de revenir brièvement sur l'importance accordée à la vue et à l'autopsie dans les récits historiques. Si, en effet, on applique en toute rigueur le principe de l'autopsie, comme le veut le Thucydide, on ne peut faire que de l'histoire contemporaine, voire ne tenir pour assurés que les événements auxquels l'auteur a lui-même assisté ou ceux qui, rapportés par des gens qui y ont personnellement assisté, résistent à l'examen de ce qu'on a vu directement[79]. Mais la situation est plus compliquée chez Hérodote : il a été remarqué que c'est surtout la nature de l'objet étudié qui fait qu'il recoure à l'une plutôt qu'à l'autre source d'information[80] et qu'à côté de l'expression

75. Pind. fr. 52 h, 15-20 Maehler : ἐ]πεύχο[μαι] δ' Οὐρανοῦ τ' εὐπέπλῳ θυγατρὶ / Μναμ[ο]σύ[ν]ᾳ κόραισί τ' εὐ- / μαχανίαν διδόμεν. / τ]υφλα[ὶ γὰ]ρ ἀνδρῶν φρένες, / ὅ]στις ἄνευθ' Ἑλικωνιάδων / βαθεῖαν ε..[..].ων ἐρευνᾷ σοφίας ὁδόν.

76. Voir Hes. *Theog.* 22-34 avec le commentaire de Calame 2000 : 87-109.

77. *Theog.* 31-32 : ἐνέπνευσαν δέ μ' αὐδὴν / θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα. Lié étymologiquement au mot κλέος, le verbe κλέω prend le sens de « faire entendre », « célébrer ».

78. Voir Calame 2000 : 111-137.

79. Hartog 1980 : 276.

80. Voir Darbo-Peschanski 1987 : 84-97.

« je sais pour avoir vu », on trouve dans l'*Enquête* l'expression « je sais pour avoir entendu »[81]. La vue et l'ouïe se complètent, tout comme dans la poésie épique : comme l'auditoire d'Hésiode entendait ce que le poète avait vu (les Muses) et ce que le poète lui-même avait entendu des Muses, ainsi celui d'Hérodote entend-il ce que l'historien a vu et ce qu'il a entendu par les savants qu'il a consultés[82] : la vue et l'ouïe se définissent alors dans un rapport de complémentarité et s'avèrent être deux notions plus solidaires qu'il n'y paraît[83]. Même dans le passage central du *logos* égyptien (2, 99) déjà cité, on peut remarquer qu'Hérodote n'oppose pas vraiment la vue à l'ouïe, mais plutôt l'ὄψις et l'ἀκοή directes à l'ἀκοή indirecte[84]. On pourrait élargir l'analyse et montrer avec François Hartog que l'assimilation de l'ἀκοή directe à l'ὄψις est également présente dans l'œuvre de Thucydide[85].

Pour rendre compte du rapport ainsi établi entre la vue et l'ouïe, on a souvent insisté sur la priorité accordée à la vue du point de vue gnoséologique[86] : l'ouïe intervient lorsque la vue n'est pas possible, notamment parce qu'un phénomène est trop éloigné dans l'espace ou dans le temps. Mais si, d'un côté, cette idée attribue une valeur majeure à la vue comme instrument de connaissance, de l'autre, elle reconnaît à l'ouïe une

81. Hartog 1980 : 282. Pour une analyse des procédures discursives qui font appel à la vue, voir Calame 2012.

82. La finalité même de l'œuvre d'Hérodote, telle qu'elle est présentée dans le prologue, s'inscrit dans la poétique du κλέος que l'on a précédemment analysée : ὡς μήτε γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων τῷ χρόνῳ ἐξίτηλα γένηται, μήτε ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά, τὰ μὲν Ἕλλησι τὰ δὲ βαρβάροισι ἀποδεχθέντα, ἀκλέα γένηται, c'est-à-dire « pour que les actions ne restent pas sans la gloire » (qui leur vient du fait d'être entendues). Voir Calame 2000 : 115-117. L'*Enquête* était en effet principalement destinée à la récitation publique (Luc. *Her.* 1 ; Eus. *Chron. Ol.* 83, 4 ; Sud. *s. v.* Θουκυδίδης). Sur cet aspect de l'œuvre d'Hérodote, voir Hartog 1980 : 284-286.

83. L'association de la vue et de l'ouïe dans la pensée homérique et archaïque a été remarquée par Onians 1999 : 89-102, ce qui pourrait expliquer que le verbe ἀΐω soit employé pour dire qu'on voit ou bien qu'on entend. Voir encore au VI^e^ siècle Théogn. 1, 1163-1164 : ὀφθαλμοὶ καὶ γλῶσσα καὶ οὔατα καὶ νόος ἀνδρῶν / ἐν μέσσῳ στηθέων ἐν συνετοῖς φύεται ; Xénophane fr. 19, 3 DK : οὖλος ὁρᾷ, οὖλος δὲ νοεῖ, οὖλος δέ τ' ἀκούει (Voir Diog. Laer. *Vit.* 9, 19) ; Héracl. fr. 107 DK. Un changement dans la relation entre l'œil et l'oreille semblerait s'opérer au cours des VI^e^ et V^e^ siècles, en lien peut-être aussi avec la diffusion de l'alphabétisation et de la pratique de la lecture (voir Segal 1993b : 273). Dans ce processus, le théâtre a dû jouer un rôle important, comme l'explique Svenbro 1988 : 178-206.

84. Le texte d'Hérodote, cité *supra*, p. 22, est à lire avec le commentaire de Darbo-Peschanski 1987 : 85.

85. À propos de l'autopsie de Thucydide, F. Hartog (1980 : 295) remarque : « Ou bien j'ai vu moi-même, ou bien j'interroge quelqu'un qui a vu et je critique son témoignage ; et dans les deux cas on peut employer le même mot, *opsis* ».

86. Voir par exemple Hartog 1980 : 272-273 avec bibliographie et Napolitano Valditara 1994 : 3-12.

force considérable par rapport à la vue[87] : cette dernière n'a pas de durée dans le temps, ne peut être répétée et disparaît. L'ouïe permet au contraire de donner aux évènements saisis par la vue une durée potentiellement infinie, tout comme le κλέος ἄφθιτον auquel s'attend Achille[88], ou comme l'œuvre d'Hérodote elle-même : ses auditeurs ne pouvaient pas voir ce dont il parlait et pour eux écouter était donc la seule manière de le connaître. L'ouïe permet ainsi d'accéder à l'invisible. François Hartog a remarqué que, dans l'espace de l'*Enquête* d'Hérodote, le mot ὄψις peut également indiquer le songe, qui se situe en conséquence du côté du visible et vaut comme autopsie[89]. Pourtant, continue-t-il, ne reçoivent des songes que les Grands Rois ou les tyrans et le rôle du songe est joué en Grèce par l'oracle, c'est-à-dire encore une fois par la parole : « sur la rivière asiatique, l'invisible se voit, il se dit sur la rivière grecque ». Il se dit donc il s'écoute. Comme elle permet d'abolir les contraintes de l'espace et du temps, l'ouïe permet aussi de pénétrer l'invisibilité du monde divin.

4. VUE ET OUÏE DANS LA TRAGÉDIE

Si l'on passe de la poésie épique et du récit hérodotéen à la tragédie, la différence la plus évidente est l'absence d'une voix extra-diégétique[90] : il n'y a plus d'intermédiaire entre les événements et le public, qui d'auditeur devient spectateur. La vision est dès lors sollicitée de manière directe, puisque le public peut voir l'action mythologique se dérouler directement sous ses yeux. Dans son *Discours à Nicoclès*, Isocrate souligne bien le changement du rôle du spectateur opéré par la tragédie. En discutant du plaisir esthétique (κεχαρισμένον) suscité par la poésie, l'orateur relève que la multitude préfère les histoires présentant un caractère fictionnel marqué (λόγους μυθωδεστάτους)[91] à celles offrant la plus grande utilité (ὠφελιμοτάτους) : « ils se réjouissent d'entendre (ἀκούοντες) de tels récits et de voir (θεωροῦντες) des luttes et des combats ». Puis il ébauche une comparaison entre Homère et les poètes tragiques : « Homère a représenté dans ses fictions les combats et les guerres des demi-dieux, les poètes

87. Catherine Darbo-Peschanski (1987 : 86) constate : « Tout se passe donc comme si l'enquêteur reconnaissait à la tradition orale une complexité, une force et une fluidité plus grandes qu'à toute autre ».

88. *Il.* 9, 413.

89. Hartog 1980 : 278-279.

90. Comme le remarquaient déjà Platon, *Resp.* 394b8-c4 (τῆς ποιήσεώς τε καὶ μυθολογίας ἡ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν, ὥσπερ σὺ λέγεις, τραγῳδία τε καὶ κωμῳδία, ἡ δὲ δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ – εὕροις δ' ἂν αὐτὴν μάλιστά που ἐν διθυράμβοις – ἡ δ' αὖ δι' ἀμφοτέρων ἔν τε τῇ τῶν ἐπῶν ποιήσει) et Aristote, *Poet.* 1449b24-26 (ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις [...] δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας).

91. Sur le concept de μυθῶδες, voir Calame 1996a (principalement p. 25-35).

tragiques ont transformé ces récits en disputes et en actions, pour ainsi nous les donner non seulement à entendre (ἀκουστούς), mais aussi à voir (θεατούς) »[92].

Ce nouveau statut du spectateur n'implique pas qu'il voie tout : il se trouve plutôt dans la position qui était celle du poète ou de l'enquêteur Hérodote. Comme pour Hérodote lui-même, il existe des choses qui restent invisibles et qui ne se manifestent qu'à travers l'ouïe. Il a été remarqué que, dans les passages narratifs de la tragédie et notamment dans les récits des messagers, il est souvent fait allusion à leur valeur d'autopsie[93] : le plus souvent le spectateur voit et écoute quelqu'un qui a vu[94]. Au moment d'apparaître sur la scène, le second messager de l'*Œdipe Roi* s'adresse aux choreutes (et au public) en les prévenant : « Qu'allez-vous entendre, qu'allez-vous voir, qu'allez-vous souffrir ! »[95]. Emportés par ses paroles, le chœur et les spectateurs pénètrent dans les chambres les plus profondes du palais royal, mais le geste avec lequel Jocaste ferme les portes de sa chambre (vers 1244-1253) empêche alors la vision du messager lui-même : le suicide reste ainsi caché aux yeux du public[96] aussi bien qu'à ceux du messager[97], qui peut seulement entendre l'invocation à Laïos et les malédictions de la reine mourante (vers 1245-1250). Ce n'est que lorsqu'Œdipe renverse dans sa fureur les battants de la porte que le cadavre de Jocaste apparaît à leurs yeux (vers 1260-1264)[98] et que, spectacle encore plus pénible, le roi s'aveugle sous le regard des présents. L'espace du récit est ainsi terminé, le chœur et le public peuvent désormais voir de leurs propres yeux « un spectacle qui attendrirait même un ennemi »[99].

La narration du messager est entièrement construite sur la dialectique entre vu et caché[100] : après la descente jusqu'aux lieux inaccessibles du palais, aux portes fermées de l'invisible qui ne se manifeste qu'au travers

92. Isoc. 2, 49 : Ὁ μὲν γὰρ τοὺς ἀγῶνας καὶ τοὺς πολέμους τοὺς τῶν ἡμιθέων ἐμυθολόγησεν, οἱ δὲ τοὺς μύθους εἰς ἀγῶνας καὶ πράξεις κατέστησαν, ὥστε μὴ μόνον ἀκουστοὺς ἡμῖν ἀλλὰ καὶ θεατοὺς γενέσθαι.

93. Voir de Jong 1991 : 9-12 ; Barrett 2002 : 31-32. Par ailleurs, les savants ont souvent reconnu des caractères « épiques » dans les récits des messagers : cf. notamment Bergson 1959 et Barrett 2002 : 27-48.

94. Suivant l'expression d'Hartog citée n. 85 p. 28 à propos de l'ἀκοή directe, on pourrait même dire que de tels récits se trouvent du côté de l'ὄψις !

95. V. 1224-1225 : οἷ' ἔργ' ἀκούσεσθ', οἷα δ' εἰσόψεσθ', ὅσον δ' / ἀρεῖσθε πένθος.

96. On notera la remarque du messager aux v. 1237-1238 : τῶν δὲ πραχθέντων τὰ μὲν / ἄλγιστ' ἄπεστιν· ἡ γὰρ ὄψις οὐ πάρα, « le plus douloureux de ces actions t'échappe, car tu ne les vois pas ».

97. V. 1253 : οὐκ ἦν τὸ κείνης ἐκθεάσασθαι κακόν, « Il n'était pas possible de voir sa fin ».

98. V. 1263 : οὗ δὴ κρεμαστὴν τὴν γυναῖκ' εἰσείδομεν, « Là, nous vîmes la femme pendue ».

99. V. 1295-1296 : θέαμα δ'εἰσόψῃ τάχα / τοιοῦτον οἷον καὶ στυγοῦντ' ἐποικτίσαι, « Tu verras un spectacle qui attendrirait même un ennemi ».

100. Voir en particulier l'analyse de Barrett 2002 : 205-222.

de la voix et des gémissements, la vision émerge progressivement, le spectacle se dévoile lentement jusqu'à l'entrée en scène d'Œdipe, qui transforme l'absence de vision directe en spectacle sous les yeux de tous. Le messager, on l'a vu, se présente d'habitude comme un témoin oculaire des évènements qu'il raconte et très souvent, après son intervention, le public peut voir directement sur la scène les effets des actions qui lui ont été rapportées[101]. Ici Sophocle a créé un espace impénétrable pour le messager lui aussi et, ce faisant, suggéré un parallélisme évident entre l'impossibilité pour le messager de voir le suicide de Jocaste et l'impossibilité pour le public de voir l'aveuglement d'Œdipe, entre l'apparition du cadavre de la reine au messager et l'apparition d'Œdipe aveuglé au public[102].

Si la vue et l'ouïe sont les moyens principaux par lesquels le public profite du spectacle, l'exemple d'*Œdipe roi* montre bien que la dynamique entre ces deux dimensions sensorielles implique également les personnages. D'une part en effet, le spectacle tragique, qui intégrait, rappelons-le, la musique et la danse, sollicitait à la fois la vue et l'ouïe des spectateurs. D'autre part, c'est à la dialectique entre vision et audition que les personnages du drame sont confrontés dans la motivation de leurs actes ainsi que dans l'acquisition de ce savoir que la *Poétique* d'Aristote indiquait déjà comme un élément central de la tragédie[103]. Dès lors, une analyse de la fonction dramatique de la vision et de l'audition se doit de tenir compte de la « double énonciation »[104] propre à la communication théâtrale. Au théâtre, les actions et les paroles des personnages agissent en effet à un double niveau, qui correspond aux deux destinataires auxquels elles s'adressent : le public et les interlocuteurs scéniques. Elles agissent en premier lieu sur un plan extra-scénique, qui permet d'établir la communication entre le spectacle et les spectateurs, et en second lieu sur un plan intra-scénique, qui concerne les rapports que les différents personnages entretiennent sur la scène[105]. Aussi ce livre se propose-t-il d'analyser la dialectique de la vue et de l'ouïe en tenant compte de ces deux dimensions, tout en mettant en valeur la manière dont elles s'articulent et l'art avec lequel le dramaturge a su tirer profit de leur articulation.

5. VUE ET OUÏE, ENTRE DIMENSION INTRA- ET EXTRA-SCÉNIQUE

Pour souligner l'importance que la dialectique entre la vue et l'ouïe acquiert sur la scène tragique, on pourrait sans doute évoquer des

101. Voir Taplin 1977 : 80-82 et Segal 1993b : 266-267. Cf. également *infra*, p. 187 *sqq*.
102. Cette analyse est développée dans Marseglia 2015b.
103. *Poet*. 1453b 27-37.
104. Voir Ubersfeld 1977 : 250-251 et, pour le théâtre antique, Dupont 2000 : 146-147.
105. Nous empruntons la terminologie à De Marinis 2003 : 157, 162-163.

exemples nombreux et variés. Il nous semble cependant particulièrement intéressant d'aborder la question de biais, par l'intermédiaire de la parodie d'Aristophane. Au début des *Thesmophories*, deux personnages, un parent d'Euripide et le poète lui-même, apparaissent sur la scène. De peur que les Athéniennes réunies à l'occasion de la fête ne fomentent une vengeance contre lui pour sa misogynie, le poète se dirige avec son parent vers la maison du poète tragique Agathon, à qui il veut demander de se déguiser en femme et de s'introduire en cachette dans l'assemblée des femmes pour les espionner. Le parent ne connaît pas encore le projet d'Euripide et demande à savoir où ils vont avec tant de précipitation :

> Le parent d'Euripide.— Ô Zeus, une hirondelle un jour paraîtra-t-elle ? Cet homme là me tuera en courant ça et là depuis l'aurore. Me sera-t-il possible, avant que j'aie complètement fait jaillir ma rate, de savoir de toi où tu me conduis, Euripide ?
> Euripide.— Mais tu n'as pas besoin d'entendre tout ce que tout à l'heure tu verras de tes yeux.
> Le parent.— Comment dis-tu ? Répète. Je n'ai pas besoin d'entendre… ?
> Euripide.— Non, ce que tu vas voir.
> Le parent.— Et je n'ai pas non plus besoin de voir… ?
> Euripide.— Non, ce que tu dois entendre.
> Le parent.— Quelle recommandation tu me donnes ! Cependant tu parles habilement. Tu prétends que je ne dois ni entendre ni voir ?
> Euripide.— Ce sont en effet deux choses naturellement distinctes.
> Le parent.— Ne pas entendre et ne pas voir ?
> Euripide.— Sache-le bien[106].

Cette scène initiale est intéressante à plusieurs égards. Remarquons d'abord que les savants ne semblent pas lui avoir prêté beaucoup d'attention et se sont plutôt concentrés sur les vers suivants (13-21), qui mettent dans la bouche d'Euripide une explication fantaisiste et pseudo-scientifique de l'origine de l'œil et de l'oreille. Ce faisant, ils se sont limités à voir dans ces premiers vers l'opposition entre l'élocution fleurie du poète et l'ignorance de son interlocuteur[107]. Il nous semble cependant que l'effet comique du passage ne découle pas simplement d'une telle opposition et que l'ensemble de la scène acquiert davantage d'efficacité si l'on en reconnaît le caractère paratragique. De même qu'est raillée ensuite la présence de références aux théories scientifiques contemporaines dans les tragédies euripidéennes[108], ces premiers vers tournent en ridicule

106. V. 1-12, trad. H. Van Daele.

107. Ainsi que le suggérait déjà la scholie au v. 5 : ὁ μὲν τραγικώτερον καὶ ὑψηλότερον φράζει, ὁ δὲ ταπεινότερον ἢ δεῖ ἀκούει. Voir Rau : 157-160 (qui se limite à analyser la parodie cosmologique aux vers suivants), Mureddu 1992, Vœlke 2004 : 131 et Austin-Olson 2004 : 53. Nenci 1953 : 27-28 pense, lui, à une parodie des discours des sophistes.

108. Voir Austin-Olson 2004 : 53.

l'insistance avec laquelle les personnages tragiques, et ceux d'Euripide en particulier, marquent leur intérêt pour les diverses modalités d'acquisition du savoir et pour la dialectique entre vision et audition qui les sous-tend. C'est bien en effet un processus d'acquisition de la connaissance qui est ici parodié : le parent d'Euripide veut recevoir des informations (πυθέσθαι, vers 4) mais la réflexion du poète sur les différents moyens de connaissance sensorielle le confond et il finit par renverser le sens des paroles du dramaturge, si bien que, grâce également à l'explication extravagante sur l'origine des sens, le dialogue débouche sur l'acquisition d'une connaissance (προσμαθών, vers 20) paradoxale[109].

On peut évidemment penser que cette scène des *Thesmophories*, drame à fort caractère paratragique[110], tourne en ridicule une scène précise d'une tragédie qui ne nous est pas parvenue[111]. Nous sommes cependant plutôt porté à croire personnellement que la parodie d'Aristophane vise, de manière plus générale, un trait caractéristique du poète tragique : son intérêt pour les modalités de la connaissance et la présence dans ses tragédies d'une dialectique entre la vision et l'audition ne sauraient avoir échappé à l'auteur comique. On remarquera par ailleurs que cette première scène joue également une fonction dramatique spécifique. Si, à la question du parent qui veut savoir où il le mène, Euripide se limite à répondre qu'il le verra bientôt, le dialogue entre les deux personnages permet aussi d'introduire d'emblée une situation d'attente et de suspense, apte à accrocher le spectateur, lequel se demande à son tour où les deux personnages se dirigent et ce qu'ils vont bientôt voir. Dès lors, l'ignorance du parent devient aussi l'ignorance du public et cette scène une habile introduction à l'arrivée chez Agathon et à l'entrée en scène retardée du poète. Aristophane semble donc saisir en profondeur l'enjeu de la mise en scène de la dialectique entre la vue et l'ouïe dans sa double valeur intra- et extra-scénique et, en parodiant un motif dramatique propre à la tragédie, il le détourne pour ses propres finalités dramatiques. Lorsqu'à la fin du dialogue le parent d'Euripide reconnaît qu'il ne voit ni n'entend (vers 19), c'est aussi le cas du public qui est par là invité à attendre de voir et entendre la suite.

Les poètes ont pu exploiter les interstices entre la communication intra- et extra-scénique pour créer des jeux dramatiques complexes d'interaction. Un exemple particulièrement significatif de divergence entre ces deux niveaux de la communication est constitué par l'« ironie tragique »,

109. Voir v. 19 : Διὰ τὴν χοάνην οὖν μήτ' ἀκούω μήθ' ὁρῶ ;

110. Le drame contient notamment une longue parodie de l'*Hélène* (*Thesm.* 855-919) ainsi que d'autres drames perdus (voir note suivante). Voir notamment Rau 1967 : 53-65.

111. On peut cependant remarquer que les scholies n'y font pas allusion, alors qu'ils parlent de la parodie d'autres drames perdus comme le *Télèphe,* le *Palamède*, l'*Andromède*.

le procédé par lequel les mots prononcés sur la scène prennent une signification complètement différente pour les acteurs qui les disent ou les écoutent de l'intérieur de la fiction et pour le public qui connaît déjà l'histoire mythologique ou qui a reçu, d'une manière ou d'une autre, des informations qui manquent aux personnages[112].

L'*Électre* de Sophocle présente un cas intéressant. Au début de la tragédie, le dialogue entre Oreste et le Pédagogue informe le public de la tromperie par laquelle ils comptent s'introduire, sans être soupçonnés, dans le palais royal pour accomplir le meurtre de Clytemnestre et d'Égisthe : ils annonceront la fausse mort d'Oreste et feindront d'être venus rapporter ses cendres dans une urne. Quand le Pédagogue arrive pour raconter la mort d'Oreste (vers 660-772), le public sait bien que ce qu'il écoute est faux, mais Clytemnestre et Électre l'ignorent. Électre est tellement persuadée de ce qu'elle a entendu que, lorsque Chrysothémis rayonnante de joie vient lui dire qu'Oreste est arrivé et qu'elle-même en a vu les preuves irréfutables, Électre ne la croit pas et parvient à en convaincre sa sœur. L'ouïe compte pour elle plus que la vue[113], mais ce renversement du paradigme épistémologique qui fait de l'autopsie la preuve la plus fiable n'est pas sans conséquences dramatiques. Quelques vers plus tard, Oreste entre en scène avec l'urne censée contenir ses cendres. L'écart entre ce que l'on a entendu et ce que l'on voit devient ici encore plus fort, la vision dément le récit et, à la différence d'Électre, le public ne peine guère à reconnaître le personnage. Quant à Électre, elle n'est pas consciente de se trouver en face de son frère, mais croit pourtant voir dans l'urne tout ce qu'il en reste[114]. Les émouvantes expressions du monologue (vers 1126-1170) qu'elle pense alors adresser aux cendres d'Oreste instaurent, sans qu'elle le sache, la communication avec son frère, qui, présent sur la scène, écoute ses paroles. Incapable de se retenir davantage, Oreste est poussé à se faire reconnaître. La reconnaissance entre les deux personnages s'achève à travers un processus de « remise à leur place » des perceptions liées à la vue et à l'ouïe. Oreste a entendu les paroles d'Électre et maintenant il fixe son regard sur elle ; il remarque que les paroles qu'il a entendues de sa sœur n'ont pas de raison d'être (vers 1211-1213) et demande à être écouté à son tour (vers 1207). Oreste explique alors à sa sœur comment regarder l'urne

112. Sur l'ironie tragique, voir notamment Garzya 1997.

113. L'opposition entre vue et ouïe est clairement posée dans le dialogue ente les deux sœurs. À Électre qui lui demande : τίνος βροτῶν λόγον / τόνδ᾽ εἰσακούσασ᾽ ὧδε πιστεύεις ἄγαν ; (v. 883-884), Chrysothémis répond (v. 885-886) : ἐγὼ μὲν ἐξ ἐμοῦ τε κοὐκ ἄλλης, σαφῆ σημεῖ᾽ ἰδοῦσα. Chrysothémis insiste beaucoup sur la valeur de son « voir » : cf. v. 887 (ἰδοῦσα), 888 (βλέψασα), 892 (κατειδόμην), 894 (ὁρῶ), 897 (ἰδοῦσα), 899 (ἐδερκόμην), 900 (ὁρῶ), 902 (εἶδον), 903 (ὄμμα), 904 (ὁρᾶν).

114. V. 1115-1116 : ἤδη σαφὲς / πρόχειρον ἄχθος, ὡς ἔοικε, δέρκομαι.

qu'il porte : elle ne contient pas le corps d'Oreste et n'est qu'un expédient fictif. La parole et la vision se rejoignent au moment où Oreste lui montre le sceau d'Agamemnon, qui devient pour Électre le signe visuel de ce qu'elle vient d'entendre[115]. La reconnaissance se complète donc lorsqu'Électre comprend que c'est son frère qu'elle voit et qu'elle entend[116].

Le récit du messager est ainsi immédiatement contredit par l'apparition d'Oreste. De plus, Sophocle pousse jusqu'au bout le mécanisme que l'on a vu à l'œuvre dans la scène de la reconnaissance et répète l'artifice de la fausse mort deux autres fois. Il permet à Oreste et Pylade de rentrer dans le palais, où Clytemnestre s'apprête à accomplir le rite funèbre. Ce n'est que lorsqu'Oreste la frappe qu'elle se rend compte de la duperie dont elle a été victime. Pour finir, Égisthe est également confronté à la vérité lorsqu'il est déjà pris au piège. Il se rend au palais rappelé par le bruit selon lequel Oreste serait mort[117]. Il a entendu la nouvelle, il veut savoir, il veut voir[118]. Il ordonne d'ouvrir les portes afin que toute la ville voie[119]. L'affreux spectacle qu'Électre lui avait annoncé[120] se présente à ses yeux : un cadavre recouvert d'un voile, qu'il croit être celui d'Oreste et qu'à sa découverte, il comprend être celui de Clytemnestre. Dans l'*Électre*, Sophocle scinde les plans de la communication extra- et intra-scénique. Sa méthode nous invite aussi à en considérer les effets – la participation émotionnelle du spectateur et les contrastes entre les personnages – comme des éléments constitutifs à travers lesquels se dessinent les oppositions et les tensions qui marquent si fortement la tragédie grecque[121].

6. SPECTACLE ET MISE EN SCÈNE

Au-delà de l'impact combiné des plaisirs visuel et acoustique lors des fêtes et des concours musicaux[122], il ne faut pas oublier que les tragédies étaient destinées à être jouées, à Athènes, lors des festivals dramatiques en l'honneur de Dionysos *Eleuthereus* et de Dionysos *Lēnaios*. La dimension du jeu théâtral permet d'enrichir la dialectique entre la vue et l'ouïe telle

115. Voir les paroles avec lesquelles Oreste s'adresse à sa sœur aux vers 1222-1223 : τήνδε προβλέψασά μου / σφραγῖδα πατρὸς ἔκμαθ' εἰ σαφῆ λέγω, « regarde ce seau qui était de notre père et considère si ce que je dis est vrai ».

116. Voir le v. 1224 : ὦ φίλτατον φῶς et le vers 1225 : ὦ φθέγμ', ἀφίκου ;

117. V. 1442-1444 : τίς οἶδεν ὑμῶν ποῦ ποθ' οἱ Φωκῆς ξένοι / οὓς φασ' Ὀρέστην ἡμῖν ἀγγεῖλαι βίον / λελοιπόθ' ἱππικοῖσιν ἐν ναυαγίοις ;

118. Voir v. 1454 : πάρεστ' ἄρ' ἡμῖν ὥστε κἀμφανῆ μαθεῖν ;

119. V. 1458-1459 : σιγᾶν ἄνωγα κἀναδεικνύναι πύλας / πᾶσιν Μυκηναίοισιν Ἀργείοις θ' ὁρᾶν, ὡς εἴ τις αὐτῶν ἐλπίσιν κεναῖς πάρος / ἐξῄρετ' ἀνδρὸς τοῦδε, νῦν ὁρῶν νεκρὸν / στόμια δέχηται τἀμά.

120. V. 1455 : πάρεστι δῆτα καὶ μάλ' ἄζηλος θέα.

121. On se reportera à Vernant 1972a.

122. Voir *supra*, p. 26.

qu'elle se réalise dans le *hic et nunc* de la représentation théâtrale. Une anecdote intéressante rapportée par Diderot dans sa *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* nous permettra de mieux saisir le rapport étroit qui s'établit entre vision et audition au théâtre :

> Le terme de jeu, qui est propre au théâtre, et que je viens d'employer ici, parce qu'il rend bien mon idée, me rappelle une expérience que j'ai faite quelquefois, et dont j'ai tiré plus de lumieres sur les mouvements et les gestes, que de toutes les lectures du monde. Je fréquentois jadis beaucoup les spectacles, et je sçavois par cœur la plûpart de nos bonnes piéces. Les jours que je me proposois un examen des mouvemens et du geste, j'allois aux troisiémes loges ; car plus j'étois éloigné des acteurs, mieux j'étois placé. Aussitôt que la toile étoit levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposoient à écouter ; moi, je mettois mes doigts dans mes oreilles, non sans quelqu'étonnement de la part de ceux qui m'environnoient, et qui, ne me comprenant pas, me regardoient presque comme un insensé, qui ne venoit à la comédie que pour ne la pas entendre. Je m'embarrassois fort peu des jugemens, et je me tenois opiniâtrement les oreilles bouchées, tant que l'action et le jeu de l'acteur me paroissoient d'accord avec le discours que je me rappelois. Je n'écoutois que quand j'étois dérouté par les gestes, ou que je croyois l'être. Ah ! monsieur, qu'il y a peu de comédiens en état de soutenir une pareille épreuve ; et que les détails dans lesquels je pourrois entrer seroient humiliants pour la plûpart d'entr'eux ! Mais j'aime mieux vous parler de la nouvelle surprise où l'on ne manquoit pas de tomber autour de moi, lorsqu'on me voyoit répandre des larmes dans les endroits pathétiques, et toujours les oreilles bouchées. Alors on n'y tenoit plus ; et les moins curieux hazardoient des questions, auxquelles je répondois froidement, « que chacun avoit sa façon d'écouter ; et que la mienne étoit de me boucher les oreilles pour mieux entendre ; » riant en moi-même des propos que ma bizarrerie, apparente ou réelle, occasionnoit, et bien plus encore de la simplicité de quelques jeunes gens qui se mettoient aussi les doigts dans les oreilles pour entendre à ma façon, et qui étoient tout étonnés que cela ne leur réussît pas[123].

Remarquons le lien strict qu'établit le narrateur entre les effets pathétiques du spectacle et la coopération de la vue et de l'ouïe dans l'expérience du spectateur. Les autres spectateurs, étonnés de le voir pleurer, essaient d'imiter le narrateur en se bouchant les oreilles. Sans succès, car, ne connaissant pas leurs textes par cœur, ils n'arrivent pas à reproduire l'expérience dont ils sont les témoins. Leur tentative de séparer complètement la dimension acoustique et verbale de la dimension visuelle échoue et montre l'impossibilité de profiter du spectacle en le réduisant à un seul des sens qu'il sollicite : la réponse émotionnelle est subordonnée à la parole aussi bien qu'aux gestes. Cette association entre la vue et l'ouïe n'est pas sans faire penser à la célèbre définition que donne Simonide de la poésie, et qu'il serait tentant de rapprocher du rapport d'interaction instauré par le

123. Diderot 1751 : 59-64.

théâtre entre la vision et l'audition : « la peinture est une poésie silencieuse, la poésie est une peinture parlante »[124].

L'expérience rapportée par Diderot met notamment l'accent sur les mouvements et les gestes scéniques, que le narrateur se propose d'analyser de manière approfondie en se bouchant les oreilles pour mieux se concentrer sur la dimension visuelle. Ce qui l'intéresse de manière particulière, c'est la qualité du jeu des acteurs dans leur capacité à refléter, par leurs actions scéniques, le sens des paroles qu'ils prononcent et à traduire le texte en mouvements et en gestes scéniques efficaces. Cette expérience nous invite cependant à élargir la réflexion pour considérer les nombreux autres éléments[125] qui, en plus du jeu des acteurs, sont susceptibles de solliciter la vue et l'ouïe des spectateurs et dont, pour ce qui est de la tragédie attique, il ne nous est pas toujours facile d'estimer la portée. À côté des mouvements, de la gestuelle et de la présence physique même des acteurs, nous avons déjà évoqué l'importance de la danse du chœur avec ses évolutions chorégraphiques[126]. L'utilisation de décors peints[127], d'objets scéniques[128] ou d'autres effets visuels variés[129], aussi bien que les costumes des personnages[130] et le port du masque sont autant d'éléments qui font appel à la vue des spectateurs. L'ouïe se trouve sollicitée par la présence de la musique et du chant, de bruits hors-scène[131], mais aussi par les pleurs, les cris des personnages ou des choreutes, jusqu'aux diverses intonations

124. Plut. *Glor. Athen.* 346 f : ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν.

125. Pour une analyse de la complexité du « signe théâtral » et de sa définition, on verra Elam 1980 : 17-27.

126. Nous avons très peu de renseignements sur la danse qu'effectuaient les choreutes tragiques. À ce propos, voir notamment Kitto 1955 et Lawler 1964, et, plus généralement, Catoni 2008 : 124-261.

127. Selon le témoignage d'Aristote (*Poet.* 1449a 18), Sophocle aurait été le premier à utiliser des décors peints (σκηνογραφία) : voir à ce propos Small 2013. Selon Vitruve *Arch.* 7,11, le peintre Agatharque aurait collaboré avec Eschyle. Voir Di Benedetto-Medda 1997 : 16-17.

128. On peut penser, par exemple, au glaive d'Ajax, à l'arc de Philoctète ou au bouclier d'Hector dans les *Troyennes*, mais aussi aux deux statues d'Aphrodite et d'Artémis dans l'*Hippolyte*. Voir à ce propos Taplin 1978 : 77-100 et Di Benedetto-Medda 1997 : 18-19. Sur les objets, voir Le Guen et Milanezi 2013 et Mueller 2016.

129. Dans les *Troyennes*, Cassandre apparaît dans l'éclat des flambeaux ; dans l'*Hélène*, Théonoé est précédée de deux servantes portant des torches (*infra*, p. 237). Voir aussi les effets visuels d'ordre différent que raille Aristoph. *Ran.* 928-930 ou les tremblements de terre qui se produisent dans l'*Héraclès* (*infra*, p. 183 *sq.*) et dans les *Bacchantes* (*infra*, p. 264 *sqq.*).

130. On peut penser aux personnages revêtus de haillons dans les tragédies d'Euripide : Électre dans le drame homonyme, Télèphe dans le drame perdu qui portait son nom ou Ménélas dans l'*Hélène* (*infra*, p. 216 *sq.* et p. 246). Aristophane raille ce caractère du théâtre d'Euripide à plusieurs reprises : *Ach.* 430-439, *Pax* 138-140, *Ran.* 841-842 et 1063-1066.

131. Pollux (*Onomast.* 4, 130) cite par exemple le βροντεῖον, machine capable de reproduire le son du tonnerre. Son utilisation au v^e^ siècle reste pourtant douteuse.

de la voix[132]. De cette manière, la mise en scène de la tragédie pouvait faire appel à la vision et à l'audition des spectateurs de façon complexe et variée.

7. APPROCHE ET ENJEUX DU PRÉSENT OUVRAGE

Dans les dernières décennies, l'étude de la mise en scène de la tragédie a reçu une attention critique grandissante. À partir de la publication, en 1977, du livre d'Oliver Taplin *The Stagecraft of Aeschylus*[133], de nombreuses tentatives de reconstruction de la dimension scénique de la tragédie se sont succédé. Ces études ont notamment focalisé leur attention sur l'utilisation de l'espace scénique, les formes de la communication entre les acteurs, la gestuelle ou l'analyse dramatique de pièces particulières[134]. Tous ces travaux ont eu le mérite de souligner les aspects visuels du spectacle et de la mise en scène, mais ils se sont concentrés surtout sur la dimension extra-scénique de la communication théâtrale, accordant en général peu d'espace aux éléments acoustiques et à l'interaction entre vision et audition[135].

Dans un article fondateur au titre éloquent de « L'homme grec, spectateur et auditeur »[136], Charles Segal s'est intéressé à la présence de ce double appel sensoriel dans la poésie grecque. Une partie importante de son analyse porte sur la poésie dramatique et sur la manière dont, dans le langage de la tragédie caractérisé par une continuelle remise en question des principales valeurs de la communauté qui deviennent, sur la scène, des motifs de conflit et de contradiction, la distinction entre la vue et l'ouïe contribue à créer une tension dialectique entre visible et invisible, entre espace scénique et espace rétro-scénique, entre public et privé, entre hommes et dieux, etc.[137], tout en approfondissant la dialectique entre pôles opposés qui est à la base de la perception tragique du monde. Ce rapport problématique entre la vue et l'ouïe est ainsi exploité dans la construction dramatique d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide afin de suggérer aux spectateurs une sorte de dichotomie et de paradoxe dans l'existence de la vérité : l'espace soustrait à la vue est l'espace de l'action mystérieuse ou

132. Voir à ce propos Stanford 1983 : 63-75.

133. Taplin 1977.

134. Parmi les très nombreuses études, nous nous limitons à citer les travaux à caractère plus général ou ceux que nous utilisons nous-mêmes par la suite. Pour une reconstruction de la dimension scénique des drames, voir notamment Taplin 1978, Seale 1982, Halleran 1985, Di Benedetto-Medda 1997. Sur la gestuelle et le contact physique, cf. Kaimio 1988, Telò 2002a et 2002b. À propos des conventions de la communication scénique, voir Bain 1977, Mastronarde 1979, Mastronarde 1990, Battezzato 1995.

135. Sur la dimension acoustique du spectacle tragique, voir notamment Wille 2001 : I, 225-242.

136. Segal 1993b. L'approche sensorielle proposée par Ch. Segal est reprise par Bauzá 2005 et appliquée à une analyse des *Choéphores* par Yziquel 1997.

137. On consultera également Segal 1988b : 330-334 ; Padel 1990 : 336-346 ; Padel 1992.

trompeuse des dieux, un espace insaisissable par la raison et qui ne sait se manifester qu'à travers les mots[138].

En partant des remarques de Ch. Segal et en nous concentrant sur un corpus de cinq tragédies d'Euripide, nous nous proposons d'examiner dans le présent ouvrage non seulement la manière dont la dialectique entre la vue et l'ouïe se réalise sur la scène tragique, mais surtout la façon dont elle se transforme, entre les mains du poète, en un véritable instrument dramatique. À travers une analyse de sémantique lexicale et de pragmatique linguistique, nous essaierons de déterminer les rôles respectifs de la vue et de l'ouïe dans le déroulement de l'action dramatique. Nous étudierons en conséquence les effets émotionnels que la coalescence ou le renversement du savoir acquis par la vue et par l'ouïe ainsi que des valeurs dramatiques véhiculées par les deux sens produisent sur les personnages et les spectateurs du drame qui sont souvent amenés à voir et entendre des choses que les personnages, eux, n'ont ni vues ni entendues.

Plusieurs pièces des trois poètes tragiques auraient pu se prêter à une telle enquête. Nous avons cependant choisi de restreindre notre entreprise au seul Euripide. Poète toujours attentif aux débats intellectuels contemporains et au développement du mouvement sophistique, Euripide montre une attention plus grande que ses prédécesseurs aux problèmes de la valeur épistémologique des sensations et au rapport entre illusion et vérité. Ajoutons que la dramaturgie d'Euripide semble utiliser des procédés impliquant une tension entre spectacle dramatique et parole poétique ou une discordance entre les degrés de connaissance des personnages et des spectateurs de manière plus consciente et plus cohérente.

Du fait même de la méthode choisie, qui est centrée sur les stratégies dramatiques propres à chaque pièce, notre analyse portera sur un corpus réduit de cinq tragédies appartenant à des périodes différentes de la carrière poétique d'Euripide et mettant en question de manière diverse le rapport entre vision et audition : *Alceste* (438), *Hippolyte* (428), *Héraclès* (424), *Hélène* (412) et les *Bacchantes* (405).

Dans *Alceste*, la dialectique entre la vue et l'ouïe s'insère dans une dialectique plus ample entre la vie et la mort : l'utilisation traditionnelle du verbe « voir » comme synonyme de « vivre », le motif de la statue qui reproduit l'apparence physique de la femme mais qui ne peut pas répondre (vers 348-354), la vision d'Alceste agonisante qui voit déjà l'Hadès devant ses yeux (vers 252-263), la mort de l'héroïne signifiée par sa perte des sensations auditives et visuelles sont autant d'éléments significatifs,

138. Sur ce processus de visualisation du verbal, l'ἐνάργεια des rhétoriciens anciens, on se reportera à Calame 1991.

jusqu'à l'apparition finale de la femme voilée : Admète reconnaît les traits d'Alceste, mais il lui est interdit d'entendre sa voix.

Dans *Hippolyte*, l'ouïe et la vue se présentent surtout dans leurs dimensions négatives : l'aspiration des personnages à ne pas être vus et à ne pas être entendus marque une tragédie dans laquelle la communication joue un rôle fondamental. Phèdre est caractérisée dès le début comme réticente, elle ne veut pas « être vue parmi les mauvaises gens », elle demande au chœur de garder le silence sur sa révélation à la nourrice (vers 710-711). Hippolyte garde le silence à son tour et dans la scène finale demande à Thésée de cacher son visage.

Dans *Héraclès*, Lycos a usurpé le trône de Thèbes et menace de mort la famille du héros, parti chercher Cerbère dans l'Hadès. Amphitryon et Mégara se préparent à mourir lorsqu'Héraclès réapparaît. Mais le héros, devenu la proie d'une rage meurtrière, massacre ses propres enfants et sa propre femme. La folie, personnifiée, est visible pour le public mais reste inaperçue des personnages (vers 822-874) ; plus encore, cette tragédie nous permettra de réfléchir au jeu qu'Euripide instaure avec l'horizon d'attente des personnages et du public, et sur les conséquences émotionnelles que ce procédé engendre.

Dans *Hélène*, l'héroïne n'est jamais allée à Troie : Hermès l'a cachée en Égypte et l'a remplacée par un fantôme, tout à fait semblable à elle, qui a suivi Pâris. Euripide installe ainsi au centre même de l'action dramatique le problème de la fiabilité des sens et du rapport entre perceptions et connaissance. D'autres oppositions semblables sont également à considérer : celle entre le nom et le fait, entre le nom et le corps et enfin entre la renommée et la vérité.

Au début des *Bacchantes*, Penthée se trouve confronté à une situation de crise pour sa cité. L'arrivée d'un prêtre étranger qui proclame la divinité de Dionysos a éloigné les femmes de leurs foyers et menace l'intégrité du corps civique. Pour faire face à l'étranger, Penthée mène une enquête serrée, au cours de laquelle il semble déployer tous les instruments intellectuels dont il dispose. Non content des paroles du prêtre, il voudra le suivre sur la montagne pour voir de ses propres yeux les rites instaurés par le nouveau dieu. Mais, reconnu, le roi est poursuivi et démembré par sa propre mère. Le parcours dramatique de Penthée nous invite à une réflexion sur la connaissance humaine et sur ses limites, mais aussi sur la manière dont la tragédie met en scène ce processus cognitif et en catalyse les effets émotionnels.

À chacune des cinq tragédies est consacré un chapitre.

CHAPITRE PREMIER
ALCESTE SUR LE SEUIL

Ma se vita
sarà la nostra morte,
nella vita
viviam solo la morte.

Morte, vita,
la morte nella vita ;
vita, morte,
la vita nella morte.

(Carlo Michelstaedter)

Représentée en 438 av. J.-C., l'*Alceste* est la plus ancienne de toutes les œuvres d'Euripide qui nous sont parvenues. Elle n'en est pas moins l'œuvre d'un auteur qui, âgé de plus de quarante ans[1], avait débuté aux concours tragiques dix-sept ans plus tôt[2] et avait déjà atteint sa pleine maturité artistique. La structure savamment ordonnée du drame, les nombreux renvois internes, l'utilisation et la manipulation de certains mécanismes tragiques conventionnels, sont autant d'indices qui montrent la maîtrise du poète et la conscience des outils dramatiques à sa disposition.

Ces considérations rapides feraient déjà d'*Alceste* une œuvre particulièrement adaptée à l'analyse qui fait l'objet de ce livre. Il faut pourtant y ajouter encore toute une série d'éléments qui montrent l'intérêt particulier de cette tragédie pour notre propos : le motif de la statue, qui reproduit l'apparence physique de la femme mais qui ne peut pas répondre (v. 348-354), la vision

1. On connaît la tradition selon laquelle Euripide serait né à Salamine le jour même de la grande bataille contre les Perses (cf. la *Vie anonyme* du poète mais aussi Plut. *Quaest. conv.* 8, 717c ; Diog. Laer. 2, 45 ; Suda *s. v.* Εὐριπίδης). Les savants considèrent aujourd'hui comme plus fiable le témoignage du *Marmor Parium* (*FGrH* 239 A 50) qui fixe la date de naissance du poète cinq ou six ans plus tôt. Voir Kovacs 1994b : 29-31 ; Ippolito 1999 : 11-13 (ce dernier à lire avec les précautions qu'a bien énumérées le compte rendu de Fabienne Jourdan, *Revue des Études Grecques* 117, 2004 : 372-375).

2. Selon la *Vie anonyme*, la première participation du poète aux concours dramatiques daterait de 455 av. J.-C., ce qui semble bien s'accorder avec d'autres témoignages (voir Kovacs 1994b : 39). Nous supposons que la remarque laconique de la deuxième *hypothesis*, τὸ δρᾶμα ἐποιήθη ιζ', est à lire dans le même sens (pour une tentative différente d'expliquer ce passage, voir Dale 1954 : v).

d'Alceste agonisante qui voit déjà l'Hadès devant ses yeux (v. 252-263), la mort de l'héroïne signifiée par la perte de ses sensations auditives et visuelles (v. 404), jusqu'à l'apparition finale de la femme voilée : Admète reconnaît les traits d'Alceste (v. 1066), mais il lui est interdit d'entendre sa voix (v. 1144-1145). Afin d'interpréter correctement tous ces éléments, qui ont souvent stimulé la curiosité et l'intérêt des chercheurs, il convient de les resituer dans le contexte qui leur est propre et de reconstituer la construction dramatique complexe à l'intérieur de laquelle ils trouvent leur place.

Ce faisant, nous verrons comment les rôles dramatiques de la vue et de l'ouïe se rejoignent. En ce début de notre enquête, nous tiendrons toutefois les deux dimensions distinctes et les examinerons séparément. Correspondant davantage à la réalité du drame, dans lequel les dimensions visuelle et acoustique sont convergentes mais généralement assez discrètes, ce choix d'exposition nous permettra également de faire mieux ressortir par l'exemple la démarche et la méthode que nous avons adoptées.

1. DOUBLE CHANT : CHANTS, VOIX, SILENCES

Commençons par l'analyse des impressions acoustiques, de nature et d'origine différentes, qui émergent tout au long du drame. Nous tâcherons de mettre en valeur leur fonctionnalité dans la stratégie dramatique mise en œuvre par l'auteur, ainsi que leur capacité à catalyser la réponse émotionnelle du spectateur.

Des suggestions sonores différentes et opposées se suivent en effet au cours du drame, mises l'une à côté de l'autre ou violemment contrastées : larmes, chants funèbres, chants d'éloge, cohue, chants de beuverie mais aussi silences et paroles à la signification ambiguë et déroutante, qui semblent transférer la dichotomie sonore au niveau même du langage. C'est précisément du reste dans cette dimension acoustique que réside la dualité que les critiques ont voulu reconnaître dans l'*Alceste* entre une partie « tragique » et une partie « comique » ou « satyrique »[3]. Le problème touche à la nature même de ce drame euripidéen. De fait, la deuxième *hypothesis* qui précède les manuscrits raconte que, lorsqu'elle fut représentée en 438, l'*Alceste* occupait la quatrième place dans la tétralogie, à savoir celle normalement prise par le drame satyrique qui, en règle générale, suivait la trilogie de tragédies. En raison de cette particularité,

3. Sur la « duplicité » du drame, voir Brugnola 1901 : xxv-xxvi ; Smith 1960a et Lloyd 1985 : 129. Castellani 1979 : 488 parle de « a tragic-pathetic "first act" (1-746), and a comic-satyric "second act" (747-1163) » ; voir pourtant à ce sujet les justes remarques de Parker 2007 : xix-xxiv, notamment sur les imprécisions terminologiques des critiques qui semblent parler de « comique » ou de « satyrique » de manière plutôt floue.

les savants ont expressément créé le terme de « drame pro-satyrique »[4]. Nous pensons pourtant que l'*Alceste* est une tragédie au sens ancien du terme[5] et que la présence de prétendus éléments « satyriques » peut se comprendre beaucoup plus aisément si l'on considère que toute la construction dramatique de la tragédie (notamment dans ses aspects sonores) repose sur une contradiction constante entre des pôles opposés. Ces caractéristiques commencent à se manifester dès le prologue.

Le jour est arrivé où Alceste, qui a offert de donner sa vie en échange de celle de son mari Admète, doit mourir. Apollon, qui avait été obligé par Zeus de se faire serviteur auprès d'un mortel à cause de l'assassinat des Cyclopes, s'éloigne de la maison[6] et, dans la première partie du prologue, résume brièvement les événements qui précèdent l'action. Le dieu raconte comment il a été accueilli chez Admète et comment, pour le récompenser de sa générosité[7], il a su duper les Moires et sauver son ami de la mort, à condition que quelqu'un d'autre accepte de mourir à sa place. Il n'y a que sa femme Alceste qui ait proposé de racheter sa vie[8] : elle est à l'intérieur du palais et agonise déjà dans les bras de son mari.

Pendant qu'Apollon présente la situation de la maison d'Admète, voici que Thanatos survient pour réclamer sa proie. Une discussion passionnée et infructueuse a lieu entre les deux personnages : Apollon essaie sans succès de persuader Thanatos d'attendre qu'Alceste ait atteint l'âge mûr ; il le lui demande comme un service personnel[9], mais son interlocuteur est inébranlable.

4. Voir, par exemple, Dale 1954 : xviii-xxii ; Conacher 1993 : 35-37. Kitto 1961 : 311 inclut l'*Alceste* dans les « Tragi-Comedies ». Sur ce problème, voir en dernier Marshall 2000, à qui nous renvoyons pour une bibliographie détaillée. En revanche, nous ne trouvons pas très convaincante l'hypothèse avancée par ce savant qui considère cet « unique Euripidean experiment » comme une réaction au décret de Morychidès περὶ τοῦ μὴ κωμῳδεῖν rapporté par la scholie au v. 67 des *Acharniens* d'Aristophane.

5. C'est l'opinion défendue par Parker 2007 (*supra*, n. 3) et Kovacs 1994a : 156, qui remarque : « The play is, however, a tragedy in the ancient sense (...) The occasional comic elements, such as Heracles drunk, do not detract from the seriousness of the play or its tragic focus on the limits of human life. » L'étude de Blaise 2008 parvient à la même conclusion.

6. On peut déduire qu'Apollon sort de la maison du v. 23 : λείπω μελάθρων τῶνδε φιλτάτην στέγην. Cf. aussi l'apostrophe à la maison au v. 1 ; voir Dale 1954 : 51 ; Parker 2007 : 50 ; la seconde *hypothesis* glosait déjà ἐξιὼν ἐκ τοῦ οἴκου τοῦ Ἀδμήτου προλογίζει ὁ Ἀπόλλων.

7. Voir le v. 10 avec son polyptote significatif : ὁσίου γὰρ ἀνδρὸς ὅσιος ὢν ἐτύγχανον.

8. Le fait que ce soit Alceste elle-même qui s'offre est bien montré par Jacob 1985 et par Brillante 2005 : 17-23.

9. V. 60, χάρις. Sur le sujet, voir en dernier lieu Padilla 2000 (à propos de ces vers, voir p. 187-189).

L'importance du prologue dans l'interprétation globale du drame a été souvent, et à juste titre, remarquée par la critique[10], car il pose d'entrée de jeu les problèmes fondamentaux traités dans le déroulement du drame : on y voit s'opposer l'inéluctabilité de la mort, soutenue avec force par Thanatos, et la tentative de médiation mise en œuvre par Apollon. À ce moment, le dieu a déjà obtenu des Moires un pacte permettant à Admète d'avoir la vie sauve. Une fois la discussion terminée, Apollon prophétise de quelle manière le triste événement trouvera néanmoins une solution positive : Héraclès, accueilli comme hôte par Admète dans sa maison, parviendra à arracher par la force Alceste des mains de Thanatos[11].

La portée et la richesse du prologue sont telles que les interprètes ont suggéré des rapprochements avec plusieurs autres scènes du drame. Ils ont remarqué que, d'un point de vue idéologique, l'opposition entre Apollon et Thanatos préfigurait l'affrontement entre Admète et Phérès (v. 614-740)[12] ; ils ont également observé que la tentative d'Apollon mettait en lumière l'importance de la persuasion, qui jouera un rôle fondamental dans la suite de l'action dramatique, en particulier dans la scène finale où Héraclès convainc Admète de prendre chez lui la femme voilée (v. 1008-1126)[13] ; de plus, ils ont constaté que, dans la structure même du drame et par le biais de renvois textuels ponctuels, la discussion entre Héraclès et le serviteur (v. 747-860) faisait allusion à cette première dispute qui, dans le prologue, survient entre Apollon et Thanatos[14].

Portons cependant un peu plus notre attention sur les deux personnages qui s'affrontent sur la scène. Si la critique a souligné leurs désaccords, en notant, dans leurs discours, les allusions à deux systèmes de valeurs différents, celui « légaliste » de Thanatos et celui « affectif » d'Apollon, il faut toutefois remarquer qu'à l'intérieur même d'une telle opposition, un parallélisme se dessine entre les deux figures d'Apollon et de Thanatos. Certes, il agit davantage au niveau spectaculaire qu'au niveau textuel, mais il ne nous paraît pas pour autant moins intéressant. Thanatos semble en effet se présenter comme un double d'Apollon, double, cela va sans dire, en négatif.

10. Voir Torraca 1963 : 103-107 ; Burnett 1965 : 242-243 ; Nielsen 1976 : 94. Pour une analyse plus détaillée du prologue et de sa fonction dramatique, voir Parker 2007 : 49-50 et la synthèse faite par Brandão dos Santos 2008.

11. Sur les implications de la prophétie d'Apollon, voir en particulier Hamilton 1978 : 293-301.

12. Voir Golden 1971 : 116-118, et également Jakob 1999 : 284-285.

13. Voir Bradley 1980 : 113-114. On reviendra sur le thème de la persuasion *infra*, p. 90 *sqq*.

14. Voir Castellani 1979 : 488-489.

Tout d'abord, les deux personnages apparaissent sur scène armés : Apollon porte l'arc[15], son attribut traditionnel, et Thanatos le glaive[16], avec lequel il s'apprête à couper la chevelure d'Alceste pour l'offrir aux divinités chtoniennes[17]. À la différence de Thanatos, Apollon n'envisage pas de se servir de son arme et, lorsque son interlocuteur lui demande pour quelle raison il la détient, il lui répond que ce n'est que par habitude (v. 40 : σύνηθες). Apollon n'a pas l'intention de combattre avec des armes ; ses seuls outils sont la parole et la persuasion[18].

Les mouvements scéniques des deux personnages sont aussi très éloquents[19]. Au début du prologue, Apollon sort du palais d'Admète et c'est à ce même palais qu'il adresse son adieu (v. 1-2) ; parallèlement, à la fin du prologue, Thanatos, qu'Apollon n'a pas pu dissuader de ses projets, entre dans le palais pour atteindre Alceste[20]. Les attributs des personnages et leurs mouvements scéniques donnent une force visuelle particulière au dialogue entre Apollon et Thanatos. Le dieu s'éloigne de la maison, sa protection sur la maison d'Admète est terminée, sa dernière tentative de persuasion a échoué et il n'a guère l'intention d'utiliser la force. Maintenant c'est Thanatos qui se trouve dans la maison : sa seule apparition scénique devait être particulièrement effrayante[21] et sa menace de porter son glaive sur Alceste ne laisse pas d'espoir.

À la fin du prologue les événements semblent se précipiter rapidement et inexorablement ; le destin d'Alceste est désormais imminent, la mort a déjà franchi le seuil, elle se trouve à l'intérieur du palais[22].

Le silence du palais

Un hôte, aimable et bien accueilli[23], sort de la maison ; un autre hôte, bien moins aimable, en franchit le seuil. Un troisième se présente alors devant le palais : ce sont les citoyens de Phères qui composent le chœur, amis de longue date du roi Admète[24]. Ils savent qu'aujourd'hui est le jour

15. Voir v. 39 : τί δῆτα τόξων ἔργον, εἰ δίκην ἔχεις ;
16. Voir v. 74 : στείχω δ' ἐπ' αὐτήν, ὡς κατάρξωμαι ξίφει.
17. Voir v. 75-76. Sur ce rituel funéraire, on consultera Dale 1954 : 57-58.
18. Voir v. 38 : κεδνοὺς λόγους ἔχω ; v. 48 : οὐ γὰρ οἶδ'ἂν εἰ πείσαιμί σε.
19. Le parallélisme a été remarqué par Dingel 1967 : 213 et, après lui, par Rivier 1972 : 130.
20. Sur la symbolique de la porte du palais comme passage entre la vie et la mort, voir Buxton 1987 : 167-170.
21. Pour une discussion plus approfondie sur le personnage, voir *infra*, p. 64 *sqq*.
22. Dingel (1967 : 213) écrit : « Wenn am Schluß des Prologes Thanatos das Haus betritt, aus dem vorher Apollon gekommen ist, und Apollon die Szene verläßt, dann sagen diese Bewegungen mehr als alle Worte. »
23. Voir les v. 10, 23, 42.
24. Voir v. 212.

fixé pour la mort d'Alceste[25] et ils souhaitent obtenir des nouvelles plus précises sur le sort de la reine, s'il s'est déjà accompli ou s'il faut qu'ils attendent encore avant de pouvoir pleurer sa perte. À cette attente émue prend également part le public, qui a déjà pu vérifier l'irrévocabilité de la décision de Thanatos et qui l'a vu entrer dans le palais à la fin du prologue. Mais Euripide prolonge l'attente : de la maison, aucun signe ne transparaît qui puisse donner une réponse aux questions du chœur et l'attente se mue en une agitation inquiète.

> τί ποθ' ἡσυχία πρόσθεν μελάθρων ;
> τί σεσίγηται δόμος Ἀδμήτου ;
>
> Pourquoi ce calme devant le palais ?
> Pourquoi la maison d'Admète reste-t-elle en silence[26] ?

C'est surtout l'incertitude qui angoisse les membres du chœur[27], mais la demeure d'Admète ne leur oppose qu'un silence prolongé et impénétrable.

Dans une société telle que la société grecque, la mort se manifeste en général par le biais d'épiphénomènes bruyants, tels ceux dont le premier demi-chœur dresse la liste[28] : « Entend-on des gémissements, ou des claquements des mains dans le palais, ou des pleurs comme si tout était fini ? »[29] Le bruit et le silence ont une dimension sociale, puisque le chœur s'attend à déduire ce qui est arrivé à l'intérieur du palais à partir des signes sonores qu'il percevra. De même, le chœur est en quête des traces rituelles visibles de la mort : « Je ne vois pas devant la porte l'eau de source, comme il est d'usage aux portes des morts. Et pas de cheveux coupés qui tombent pour le deuil des décédés. »[30]

Dans ce contexte, le silence du palais devrait porter à exclure la mort d'Alceste : « Si elle était morte, ils ne resteraient pas en silence »[31], remarque le deuxième demi-chœur ; et il ajoute : « Le cadavre n'a sans

25. Voir v. 105 : καὶ μὴν τόδε κύριον ἦμαρ.

26. V. 77-78. Voir le commentaire magistral que donne Marzullo 1986 de ces deux vers.

27. Rosenmeyer (1963 : 218) remarque : « The men of the chorus make no bones about it – they would be more comfortable if the Queen were already dead. They would rather practice the ceremonial than wait for it. »

28. Dans les manuscrits, la *parodos* est scindée en deux demi-chœurs. Les savants ne s'accordent pas toujours sur la division des répliques ; ce passage est pourtant l'un de ceux pour lesquels le changement de locuteur est certain. Pour une discussion plus approfondie, cf. Parker 2007 : 68-69. Sur les pratiques traditionnelles du deuil dans le monde méditerranéen, voir De Martino 1975. Sur les cris, le silence et les diverses réponses acoustiques au deuil dans les différentes cultures, voir Le Breton 2011 : 223-227.

29. V. 86-88 : κλύει τις ἢ στεναγμὸν ἢ / χειρῶν κτύπον κατὰ στέγας / ἢ γόον ὡς πεπραγμένων ; Voir également les v. 103-104 : οὐδὲ / δουπεῖ χεὶρ γυναικῶν.

30. V. 98-103 : πυλῶν πάροιθε δ' οὐχ ὁρῶ / πηγαῖον ὡς νομίζεται / χέρνιβ' ἐπὶ φθιτῶν πύλαις. / Χαίτα τ' οὔτις ἐπὶ προθύροις / τομαῖος, †ἃ δὴ νεκύων / πένθει πίτνει.

31. V. 93 : οὔ τἂν φθιμένας γ' ἐσιώπων.

doute pas quitté la maison. »[32] Cependant, cette réflexion ne suffit pas pour éloigner l'inquiétude et l'incertitude ; d'où la réplique immédiate de l'autre demi-chœur : « Qu'est-ce qui te le fait croire ? Je n'en suis pas convaincu. Qu'est-ce qui te donne autant de courage ? »[33]

Dans la tragédie, le silence a souvent une valeur dramatique importante. Celui des personnages eschyléens était proverbial et l'Euripide des *Grenouilles* d'Aristophane se plaît à reprocher à son prédécesseur les silences prolongés de Niobé et d'Achille dans les *Myrmidons*[34]. Dans l'*Agamemnon*, Cassandre ne rompt son silence que pour annoncer, par de mystérieuses allusions d'abord, puis par une effrayante vision, la tragédie qui s'accomplira bientôt à l'intérieur du palais. Mais si le silence de Cassandre prépare et met en évidence la révélation à suivre, la valeur dramatique du silence comme signe annonciateur d'une catastrophe est peut-être encore plus évidente chez les personnages sophocléens qui s'enferment dans le mutisme avant de quitter la scène pour aller se suicider. Ainsi en est-il de Déjanire dans les *Trachiniennes*[35] et d'Eurydice dans l'*Antigone*[36]. De même, dans la partie finale de l'*Œdipe roi*, Jocaste a compris la vérité bien avant son fils et s'éloigne en silence pour se donner la mort[37]. Le chœur semble pressentir les intentions de la reine et commente : « Pourquoi est-elle partie ? Quel violent chagrin l'a saisie ? Je crains que son silence ne fasse éclater quelque malheur »[38]. Même dans les récits des messagers, le silence est souvent évoqué comme le prélude de la catastrophe. L'exemple le plus clair est offert par le deuxième récit du messager des *Bacchantes*[39], où l'atmosphère silencieuse caractérise les moments qui précèdent l'explosion de la fureur meurtrière d'Agavé et des autres ménades[40].

Si donc, du point de vue social, l'absence de signes sonores provenant du palais peut donner à penser au chœur qu'Alceste n'est pas morte, la convention dramatique projette une ombre funeste sur l'atmosphère silencieuse de la maison, en créant une forme de tension entre deux

32. V. 94 : οὐ γὰρ δὴ φροῦδός γ' ἐξ οἴκων νέκυς ἤδη. Le texte du v. 94 est probablement corrompu et Diggle l'imprime entre *cruces* ; pour une discussion, voir Parker 2007 : 70-71. Le problème textuel ne change pourtant rien à notre argumentation.

33. V. 95 : πόθεν ; οὐκ αὐχῶ. Τί σε θαρσύνει ;

34. Voir Aristoph. *Ran.* 911-920. À ce propos, voir l'étude classique de Taplin 1972.

35. V. 812 ; voir le commentaire du chœur aux vers 813-814 : Τί σῖγ' ἀφέρπεις ; οὐ κάτοισθ' ὁθούνεκα / ξυνηγορεῖς σιγῶσα τῷ κατηγόρῳ ; (« Pourquoi t'en vas-tu en silence ? Ne sais-tu pas que ton silence donne raison à ton accusateur ? »)

36. V. 1245.

37. V. 1071.

38. V. 1073-1075 : Τί ποτε βέβηκεν, Οἰδίπους, ὑπ' ἀγρίας / ἅξασα λύπης ἡ γυνή ; δέδοιχ' ὅπως / μὴ 'κ τῆς σιωπῆς τῆσδ' ἀναρρήξει κακά. Voir Bain 1977 : 75-6.

39. V. 1084-1085.

40. Voir aussi le silence qui précède l'accès de folie d'Héraclès : *infra*, p. 351.

interprétations différentes du silence. Cette tension devient ainsi elle-même porteuse d'une interrogation sur le statut d'Alceste et renforce le sentiment d'incertitude manifesté par les choreutes, tout en exacerbant l'effet émotionnel de la scène sur le public.

Il est remarquable que le chœur n'envisage d'autre possibilité de salut pour Alceste qu'une seconde intervention d'Apollon : « Si tu apparaissais encore, Apollon Péan, parmi les vagues du malheur ! »[41] ; et de nouveau, peu après : « Seigneur Apollon, trouve un remède aux malheurs d'Admète. Trouve-le, trouve-le. Une première fois déjà tu es intervenu. Maintenant encore sois le libérateur de la mort (ἐκ θανάτου), éloigne le cruel Hadès »[42]. Mais Apollon a déjà abandonné la demeure d'Alceste et son intervention auprès de Thanatos a été vaine.

Au début de la *parodos*, le chœur déplorait l'absence de quelqu'un qui pût le renseigner avec plus de précision sur le sort de la reine[43]. À la fin du chant, survient soudain une servante en larmes[44] et la tension dramatique augmente. De fait, dans la tragédie il se trouve souvent qu'un serviteur ou un messager vienne raconter sur scène la mort du maître qui a eu lieu à l'intérieur du palais ; c'est pourquoi le chœur se demande : « Quel sort vais-je entendre ? »[45] Si les notables de Phères essayaient de déduire la condition de la reine à l'intérieur du palais à partir des signes extérieurs d'ordre acoustique et visuel, c'est l'intérieur du palais qui se manifeste désormais par le biais des mots de la servante.

Alceste est à l'agonie[46]. Dans son intervention, la servante raconte tout ce que sa maîtresse a fait dans la maison[47] pour se préparer au moment fatal qui pèse désormais sur elle, comment elle s'est soigneusement lavée et habillée, les prières qu'elle a adressées à Hestia et aux autres dieux, ses adieux émus à son lit nuptial, à ses enfants, à tous les serviteurs[48].

S'il brise le silence du palais, le récit de la servante ne fait pourtant que prolonger la situation d'attente et d'incertitude de la *parodos*, sans apporter de réponse définitive aux angoisses du chœur. Celui-ci cherchait en effet

41. V. 91-92 : εἰ γὰρ μετακύμιος ἄτας, / ὦ Παιάν, φανείης. Nous croyons qu'il n'y a pas assez de raisons pour corriger ici la leçon des manuscrits μετακύμιος. Voir Parker 2007 : 95 et Susanetti 2001 : 166-167.

42. V. 220-225.

43. Voir v. 79-84.

44. V. 136.

45. V. 137 : τίνα τύχην ἀκούσομαι ;

46. V. 143.

47. La servante souligne l'opposition entre les espaces scéniques extérieur et intérieur de la maison : καὶ ταῦτα μὲν δὴ πᾶσ' ἐπίσταται πόλις / ἃ δ' ἐν δόμοις ἔδρασε θαυμάσῃ κλύων (v. 156-157). En ce sens, le récit de la servante est une description irremplaçable. Sur les oppositions spatiales, voir Luschnig 1992 et Segal 1993a : 73-86.

48. V. 158-198.

une réponse claire sur la situation de la reine à l'intérieur du palais et, la servante apparue sur scène, il espère pouvoir se rassurer et lui pose la question fatidique d'une manière précise et catégorique : « Nous voudrions savoir si la maîtresse est vivante ou si elle est déjà morte »[49]. Mais la réponse que la servante donne avant de s'attarder dans son récit est sibylline :

> καὶ ζῶσαν εἰπεῖν καὶ θανοῦσαν ἔστι σοι.
> Tu peux la dire morte et vivante à la fois[50].

La description qu'offre la servante de la situation ambiguë d'Alceste semble presque résumer en un seul vers les inquiétudes de la *parodos :* dans le chant du chœur, pour interpréter le silence angoissant du palais, s'opposaient la conviction que la reine était encore vivante et la crainte qu'elle ne fût en réalité déjà morte. Les paroles de la servante, au lieu de dissiper les doutes du chœur, confortent à la fois les deux hypothèses opposées qu'il avait formulées : Alceste est vivante et morte en même temps. Voilà que le silence du palais devient la première représentation de l'état liminaire et contradictoire d'Alceste, suspendue entre la vie et la mort, ce qui sera confirmé à plusieurs reprises au cours du drame[51].

La superposition entre Alceste et la « maison » est suggérée à d'autres endroits de la pièce, et tout spécialement dans le moment de tension émotionnelle très forte, qui suit de près la mort de l'héroïne[52]. La monodie du petit Eumélos s'achève sur ces mots remarquables : « Maintenant que tu es partie, maman, c'est toute la maison qui est morte. »[53] Et, plus tard, le serviteur dira à son tour : « C'en est fait de nous tous, non pas d'elle seulement. »[54] De même, de retour des funérailles de sa femme, Admète s'adresse à la maison, en l'apostrophant : sa vue le perturbe[55] à tel point qu'il hésite et n'arrive pas à se décider à en franchir le seuil[56].

Le silence du palais sur lequel s'ouvre l'*Alceste*, tout en annonçant le caractère particulier de la protagoniste, plonge le spectateur dans une atmosphère qui contient déjà *in nuce* l'un des problèmes fondamentaux

49. V. 139-140.

50. V. 141. Ce vers est parodié par Aristophane (*Ran*. 1082), lorsqu'Eschyle reproche à Euripide d'avoir porté sur la scène « des procureuses, des femmes qui accouchent dans les temples, s'accouplent à leurs frères, et disent que la vie n'est pas la vie » (καὶ φασκούσας οὐ ζῆν τὸ ζῆν, trad. H. Van Daele). Sur la parodie d'Aristophane et sur l'ambiguïté vie-mort en d'autres contextes euripidéens, voir Gianotti 1994. Une formulation également ambiguë, mais dont la signification dramatique est complètement différente, se trouve dans la bouche du chœur des *Suppliantes* (v. 968-970).

51. Voir v. 519, 522, 527, 533, 805, 1072-1130 et *infra*. Voir également Nielsen 1976.

52. Sur le rapport entre Alceste et la « maison », voir notamment Luschnig 1990 et Masaracchia 1993.

53. V. 414-415 : οἰχομένας δὲ σοῦ, / μᾶτερ, ὅλωλεν οἶκος.

54. V. 825 : ἀπωλόμεσθα πάντες, οὐ κείνη μόνη.

55. V. 861-863 : ἰώ, στυγναὶ / πρόσοδοι, στυγναὶ δ᾽ ὄψεις χήρων / μελάθρων.

56. V. 911-925.

traités dans le drame, à savoir le rapport entre la mort et la vie, et la possibilité de tracer entre les deux une ligne nette de démarcation[57].

L'incapacité à interpréter de manière univoque le silence qui entoure la maison d'Admète annonce même une sorte de « crise sémiotique ». L'absence de signes tangibles du deuil ne suffit pas à éloigner l'idée que la reine est déjà morte ; les signes, acoustiques et visuels, ne renvoient pas à une signification unique[58]. Ce procédé, élargi à la dimension du langage, est particulièrement évident dans deux scènes fondamentales pour la progression de l'action, celle de l'arrivée d'Héraclès et celle, finale, où le héros remet à Admète Alceste ressuscitée. Lorsqu'Héraclès arrive à la porte du palais d'Admète, il remarque aussitôt les cheveux rasés de son ami, signe visible du deuil dans lequel celui-ci se trouve[59] et il l'interroge sur l'identité du mort, en passant en revue tous les membres de la famille. « Ce n'est pas ta femme Alceste qui est morte ? »[60], lui demande-t-il. La réponse d'Admète réaffirme le paradoxe que nous avons trouvé pour la première fois dans la bouche de la servante : « Alceste est vivante et ne l'est pas »[61]. Et, comme nous le disions déjà, l'ambiguïté et la duplicité de la situation d'Alceste deviennent aussi ambiguïté et duplicité du langage. C'est Admète lui-même qui le reconnaît (v. 519) :

> διπλοῦς ἐπ᾽ αὐτῇ μῦθος ἔστι μοι λέγειν.
> C'est un discours double que je me dois de faire sur elle.

Le discours qui permet à Admète de convaincre son ami d'accepter son hospitalité est bien, à l'évidence, un discours double : Héraclès, après avoir fait référence à Alceste, demande de manière encore plus explicite : « Qui pleures-tu donc ? Qui est mort parmi tes proches ? »[62] ; la réplique d'Admète (« une femme ; c'est d'une femme que nous parlions tout à l'heure »[63]) joue sur l'ambiguïté intraduisible du grec γυνή, qui peut signifier tant *une* femme que *ma* femme. La femme qui est morte, explique donc Admète, n'est pas une parente (συγγενής, v. 532), mais une étrangère (ὀθνεῖος, v. 533), ce qui, quoique techniquement vrai, ne peut que tromper Héraclès[64]. Celui-ci, de son côté, se rend bien compte de l'ambiguïté des

57. Voir Paduano 1993 : 60-61. Le thème de la mort a reçu bien évidemment une grande attention critique. Voir en particulier Nielsen 1976, Gregory 1979, Bradley 1980, mais aussi Smith 1983 et Murnaghan 2000.

58. Voir *infra*, p. 86 *sqq*.

59. V. 512 : τί χρῆμα κουρᾷ τῇδε πενθίμῳ πρέπεις ;

60. V. 518.

61. V. 521 : ἔστιν τε κοὐκέτ᾽ ἔστιν. Pour une analyse du discours d'Admète par rapport à Alceste, voir Jones 1948 : 53-54.

62. V. 530.

63. V. 531 : γυνή· γυναικὸς ἀρτίως μεμνήμεθα…

64. Et en effet le chœur d'abord (v. 561-562 : πῶς οὖν ἔκρυπτες τὸν παρόντα δαίμονα, / φίλου μολόντος ἀνδρὸς ὡς αὐτὸς λέγεις ;) puis Héraclès lui-même (v. 1008-1010 : φίλον πρὸς

paroles d'Admète, qui lui paraissent ἄσημα[65], dépourvues de ce « signe » qui permettrait de les reconnaître, en les rendant ainsi intelligibles[66]. Héraclès essaie alors de nier la superposition entre la vie et la mort qu'Admète semble proposer : « l'être et le non être sont considérés comme différents »[67], mais il se laisse néanmoins persuader et accepte finalement l'invitation de son ami[68].

Dans la scène finale, la situation est renversée. Cette fois-ci, c'est au tour d'Héraclès de tromper Admète, en lui tenant caché jusqu'au bout la véritable identité de la femme qu'il veut lui confier[69]. Dans une sorte de « conspiration du silence »[70], la vérité n'est pas niée, mais passée sous silence et contournée par le moyen du langage[71] ; Admète se tait sur la réelle identité de la morte, Héraclès se tait sur la réelle identité de la femme voilée qui l'accompagne. Et pourtant c'est justement ce silence qui permet à l'action dramatique d'avancer et qui, en dernière instance, rend possible la résolution positive de l'événement.

La caractérisation ambiguë d'Alceste, « vivante et morte à la fois », évoquée de façon suggestive par le silence du palais et formulée ensuite par les paroles de la servante, est donc confirmée dans les trois moments principaux du déroulement de l'action : avant la mort d'Alceste, juste après, et lorsque, de retour au palais, elle peut finalement retrouver son mari Admète.

Après avoir écouté avec attention le récit de la servante, dans la première strophe du premier *stasimon*[72], le chœur reprend l'alternative, déjà thématisée dans la *parodos*, entre la conscience du caractère inévitable de la mort d'Alceste et l'espoir en l'intervention bénigne d'une divinité propice. Dans l'antistrophe[73], l'attention du chœur se porte sur Admète :

ἄνδρα χρὴ λέγειν ἐλευθέρως, / Ἄδμητε, μομφὰς δ' οὐχ ὑπὸ σπλάγχνοις ἔχειν / σιγῶντ') reprocheront à Admète d'avoir trompé son ami. Le thème de l'« extranéité » d'Alceste est abordé par Masaracchia 1993.

65. V. 522 : οὐδέν τι μᾶλλον οἶδ'· ἄσημα γὰρ λέγεις.

66. On pourrait ajouter le reproche du serviteur qui blâme Héraclès de n'avoir su reconnaître les signes du deuil, les habits noirs et les cheveux rasés (v. 819), mais malheureusement la situation textuelle est très problématique. Pour une discussion critique, voir Parker 2007 : 214.

67. V. 528 : χωρὶς τὸ τ' εἶναι καὶ τὸ μὴ νομίζεται.

68. On pourra se reporter à l'analyse plus détaillée de Gianotti 1994 : 62-64.

69. Le personnage d'Héraclès a été jugé en général de manière dure et négative. En particulier, c'est le personnage d'Héraclès qui ferait basculer le ton de l'*Alceste* vers le satyrique (cf. *supra*, p. 43) : voir Fitzgerald 1991. Dans une réévaluation de la « tragicité » de l'*Alceste*, Blaise (2008 : 38) formule un jugement sensiblement différent.

70. J'emprunte une expression utilisée, en un tout autre contexte, par O'Higgins 1993 : 84.

71. Nielsen (1976 : 97) parle expressivement de « abuse of truth ».

72. V. 216-225.

73. V. 226-237.

« Hélas, fils de Phérès, quelle souffrance que d'être privé de ta femme ! »[74] (v. 226-227). Juste au moment où le chœur plaint le « malheur du roi », Alceste et Admète apparaissent sur scène : « Regarde, regarde ! La voilà qui sort du palais avec son mari. »[75]

L'attente, qui est sans nul doute le trait émotionnel principal de cette première partie du drame, accrue par la suggestion ambiante du silence et prolongée par le récit de la servante, peut finalement trouver satisfaction avec la sortie du couple à l'extérieur du palais royal. Il peut paraître étrange alors qu'en ce moment même de grande intensité et de grande émotion, le chœur ait l'air de s'intéresser plus à Admète qu'à Alceste, quoique la plainte d'Admète soit bien évidemment liée au triste sort d'Alceste. Les dernières expressions que le chœur utilise pour décrire la situation d'Admète sont très parlantes (v. 240-242) :

> [ὁ βασιλεὺς] ὅστις ἀρίστης
> ἀπλακὼν ἀλόχου τῆσδ᾽ ἀβίωτον
> τὸν ἔπειτα χρόνον βιοτεύσει.
>
> [Le roi], privé de son excellente épouse que voici,
> vivra pour l'avenir une vie qui n'en est pas une.

Cette expression oxymorique réapparaît en d'autres passages du théâtre euripidéen[76]. Ici pourtant, elle fait écho à la définition paradoxale de l'état d'Alceste que nous avons précédemment analysée. Si la situation d'Alceste est une mort qui n'est pas une mort, à la fin du premier *stasimon,* le chœur projette une ombre parallèle et ambiguë sur Admète : la sienne est désormais une vie qui n'est pas une vie.

La Muse au ban

Les paroles du chœur, prononcées à l'instant même où Alceste et Admète apparaissent sur scène pour la première fois, tendent donc à présenter les deux personnages sous une même lumière. De fait, ils n'apparaissent pas comme la femme qui s'est proposée de mourir pour racheter la vie de son mari et le mari qui vit grâce au sacrifice de sa femme, mais comme deux figures paradoxales qui vivent de manière opposée la même expérience contradictoire de suspension entre vie et mort. De cette façon, les motivations et les finalités du sacrifice même d'Alceste sont

74. V. 226-227.

75. V. 233 : ἰδοὺ ἰδού· ἥδ᾽ ἐκ δόμων δὴ καὶ πόσις πορεύεται.

76. Voir *Ion* 669-670 : εἰ μὴ γὰρ ἥτις μ᾽ ἔτεκεν εὑρήσω, πάτερ, / ἀβίωτον ἡμῖν et *HF* 1256-1257. Le parallèle le plus intéressant est *Hipp.* 821 : κατακονὰ μὲν οὖν ἀβίοτος βίου (sur ce vers, voir aussi la scholie). Dans ce passage, Thésée pleure la mort de Phèdre en des termes qui semblent évoquer la célébration d'Alceste dans la tragédie qui nous occupe ici. La reprise pourrait être porteuse d'un jeu intertextuel non dépourvu d'ironie : voir en particulier l'analyse de Paduano 2000 : 98-99.

mises en crise, puisque sa mort s'avère être paradoxalement inutile : au lieu de rendre à Admète la vie, la mort d'Alceste prépare à son mari une « non-vie »[77]. C'est à Admète lui-même de le préciser, à plusieurs reprises, lors de la scène suivante, juste après l'entrée d'Alceste agonisante sur scène et son extraordinaire vision de l'Hadès : « Si tu meurs, je ne peux plus être : c'est en toi que je suis, que je vive ou que je ne vive pas. »[78]

Cet état tout particulier d'Admète se précise encore davantage dans les vers suivants. Alceste vient d'adresser un long discours à son mari, en lui demandant de ne pas se remarier et de ne pas laisser ainsi une marâtre s'occuper de leurs enfants[79]. Admète non seulement rassure sa femme, en lui promettant de faire tout ce qu'elle lui demande, mais il va plus loin et ajoute[80] : « Je vais porter ton deuil non pas un an, mais tout le temps que ma vie durera, ma femme, haïssant ma mère et mon père : ils m'aimaient en paroles mais pas en fait. »[81]

La situation de deuil permet aux survivants de contrôler culturellement la « crise de la présence » provoquée par la mort de la personne aimée, pendant une période de temps prédéterminée. Par ce moyen, les proches peuvent exprimer leur attachement au conjoint disparu et, par des gestes d'autodestruction et de renoncement aux expressions courantes de la vie, ils « participent » de la douloureuse expérience de la mort, ainsi que le remarquait Aristote dans le *Banquet :* « c'est par coparticipation aux souffrances (ὁμοπαθείᾳ) du trépassé que nous nous mutilons, en nous coupant les cheveux et ôtant nos guirlandes »[82]. En prolongeant sans délai le deuil, Admète rend donc explicite sa condition de « vie-non vie » que le chœur a évoquée précédemment. Ce n'est donc qu'à la lumière de ces

77. C'est ici un point très important pour une évaluation globale du personnage d'Admète et du rôle que joue dans la pièce l'opposition entre Alceste et les parents d'Admète (en particulier Phérès), deux points plutôt controversés de l'interprétation du drame. On dirait que le don d'Apollon n'aurait pu être utile à Admète que si c'étaient ses vieux parents qui avaient accepté de mourir à sa place. Voir v. 15-18 et 50-51 avec le commentaire de Paduano 1993 : 58. Pour une analyse plus générale de la question, voir Brillante 2005 : 17-21. Sur l'« inutilité » du sacrifice d'Alceste, voir Smith 1983 : 134-135 ; Gregory 1979 : 265 ; Foley 1992 : 142-143.

78. V. 277-278 : σοῦ γὰρ φθιμένης οὐκέτ' ἂν εἴην, / ἐν σοὶ δ' ἐσμὲν καὶ ζῆν καὶ μή.

79. V. 280-325.

80. Sur l'« excès » de la promesse d'Admète, voir Burnett 1965 : 246.

81. V. 336-339 : οἵσω δὲ πένθος οὐκ ἐτήσιον τὸ σὸν / ἀλλ' ἔστ' ἂν αἰὼν οὑμὸς ἀντέχῃ, γύναι, / στυγῶν μὲν ἥ μ' ἔτικτεν, ἐχθαίρων δ' ἐμὸν / πατέρα· λόγῳ γὰρ ἦσαν οὐκ ἔργῳ φίλοι.

82. Arist. fr. 101 Rose = Ath. 15, 675a : ὁμοπαθείᾳ γὰρ τοῦ κεκμηκότος κολοβοῦμεν ἡμᾶς αὐτοὺς τῇ τε κουρᾷ τῶν τριχῶν καὶ τῇ τῶν στεφάνων ἀφαιρέσει. Voir en général De Martino 1975 : 12-56. Cf. aussi Murnagham 2000 : 108-109. Une tentative de lecture de l'*Alceste* entièrement fondée sur ce point a été proposée par Neri 1992.

considérations qu'il faut lire aussi la deuxième partie de son intervention, où Admète dit qu'il haïra ses parents pour toute sa vie[83].

La condition particulière dans laquelle Admète se propose de passer le reste de sa vie se trouve également exprimée dans les autres promesses qu'il ajoute dans la suite de son discours. La situation d'ambiguïté contradictoire trouve une expression visuelle forte dans le thème de la statue qu'Admète se propose de faire construire par « de savantes mains d'artiste » et de mettre dans le lit nuptial à la place de sa femme[84]. Si la mort d'Alceste a « ôté le plaisir de la vie »[85] à Admète, la statue ne lui restitue qu'un « plaisir froid »[86] ; elle prolonge par ailleurs l'ambiguïté de l'état d'Alceste, « vivante et morte à la fois », en permettant à Admète de « l'avoir sans l'avoir »[87].

Les savants ont remarqué que les promesses d'Admète cherchent en quelque sorte à contrebalancer l'inestimable sacrifice d'Alceste[88]. Pour récompenser la mort d'Alceste, Admète s'engage, ainsi que l'avait déjà annoncé le chœur, à transformer sa vie future en une non-vie, dans l'attente de pouvoir enfin s'unir à sa femme dans la mort, lorsqu'ils seront étendus l'un à côté de l'autre[89]. « Si j'avais la voix et le chant d'Orphée, pour enchanter de mes accents la fille de Déméter et son époux et t'emporter de l'Hadès, je descendrais et ni le chien de Pluton, ni le vieux transporteur courbé sur la rame ne pourraient me retenir avant que je ne ramène ta vie au

83. L'opposition entre Admète et ses parents, soulignée à plusieurs reprises au long du drame et développée notamment dans la scène de Phérès, représente un point très controversé pour l'interprétation des deux personnages. En particulier, sur la dureté des v. 636-641, où Admète renie ses parents, qui a poussé plusieurs interprètes à l'athétèse, nous renvoyons à Griffith 1978 et à Parker 2007 : 181-182.

84. Le thème de la statue, qui rappelle le mythe de Protésilas et Laodamie, dramatisé à son tour par Euripide, représente encore une fois un point du drame qui s'est prêté à toute une série d'interprétations disparates ; la promesse d'Admète a été interprétée comme pathologie sexuelle, manque de délicatesse, signe de déraison. Voir Beye 1959 : 114, n. 10 et Paduano 1968 : 80-85. Franco 1984 la met en rapport avec la théorie de la statue funéraire comme « double » formulée par Vernant 1985 : 325-338. Voir aussi Brillante 1988 : 28-30 et Bettini 1992 : 25-32. Plus récemment, le motif a généré de nouvelles interprétations : la statue d'Alceste est un indice de la réification de la femme, selon O'Higgins 1993 : 90 ; elle est une métaphore de l'art et de la poésie, d'après Segal 1993a : 37-50. Nous reviendrons sur le thème de la statue, *infra*, p. 73 *sqq*. Sur le succès de ce motif, voir Garzya 1961.

85. V. 347 : σὺ γάρ μου τέρψιν ἐξείλου βίου.

86. V. 353 : ψυχρὰν μέν, οἶμαι, τέρψιν.

87. V. 352 : δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν.

88. Voir Burnett 1965 : 246. C'est Alceste elle-même qui remarque que sa mort ne peut être contrebalancée (v. 301 : ψυχῆς γὰρ οὐδέν ἐστι τιμιώτερον). Sur les systèmes d'échanges à l'œuvre dans la tragédie ainsi que sur l'impossibilité de contrebalancer le sacrifice d'Alceste, voir aussi Dellner 2000.

89. V. 365-367.

jour »[90]. Mais Admète n'a pas la voix d'Orphée. Ne pouvant pas poursuivre l'idée de franchir la limite entre la vie et la mort, Admète assimile sa propre vie à la mort et, tout comme Alceste a renoncé aux plaisirs de sa jeunesse[91], il efface de sa vie les joies et les plaisirs, à commencer par la musique et le chant : « Je vais mettre fin aux fêtes, aux brigades de buveurs, aux couronnes de fleurs et à la muse qui régnait dans mon palais, car je ne pourrai plus toucher la cithare ni apaiser mon esprit au son de l'*aulos* libyen : tu m'as ôté toute joie de vivre »[92]. La maison d'Admète va donc rester plongée dans le silence à jamais et le roi étend son interdit à la ville entière pour la durée d'un an : « Qu'il n'y ait en ville aucun son d'*aulos* ni de lyre pendant douze mois ! »[93].

Le silence du palais, qui était au début de la tragédie le symbole de l'état ambigu d'Alceste suspendue entre la vie et la mort, devient désormais le symbole de la vie d'Admète renonçant aux éléments vitaux de son existence ainsi qu'aux liens familiaux et sociaux qui lui donnent un sens, et assimilant sa vie à la mort, dans l'attente de pouvoir finalement rejoindre sa femme, dans un tombeau partagé.

Le silence qui régnera dans le palais d'Admète jusqu'à la fin de ses jours et s'élargit à la ville entière s'oppose de manière nette à la musique qui emplissait le palais dans le temps qui a précédé le début de l'action dramatique, lorsque, comme le rappelle le chœur, dans le palais d'Admète habitait Apollon, « le dieu Pythique à la belle lyre » (v. 570), qu'on a vu s'éloigner dans le prologue. À cette époque, « les lynx tachetés paissaient avec le troupeau pour le plaisir du chant et la bande fauve des lions venait de la vallée de l'Othrys, et au son de sa cithare dansait la biche à la robe bigarrée s'élançant au-delà des sapins à la haute chevelure, réjouie par la douceur du chant »[94].

90. V. 357-362 : εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῆν, / ὥστ' ἢ κόρην Δήμητρος ἢ κείνης πόσιν / ὕμνοισι κηλήσαντά σ' ἐξ Ἅιδου λαβεῖν, / κατῆλθον ἄν, καί μ' οὔθ' ὁ Πλούτωνος κύων / οὔθ' οὑπὶ κώπῃ ψυχοπομπὸς ἂν Χάρων / ἔσχ' ἄν, πρὶν ἐς φῶς σὸν καταστῆσαι βίον. Sur l'autorité de la voix d'Orphée, voir Calame 2010 (avec le commentaire des v. 357-362 et 962-971 d'*Alceste,* aux pages 34-35).

91. V. 288-289 : οὐδ' ἐφεισάμην / ἥβης, ἔχουσ' ἐν οἷς ἐτερπόμην ἐγώ.

92. V. 343-347 : παύσω δὲ κώμους συμποτῶν θ' ὁμιλίας / στεφάνους τε μοῦσάν θ' ἣ κατεῖχ' ἐμοὺς δόμους. / οὐ γάρ ποτ' οὔτ' ἂν βαρβίτου θίγοιμ' ἔτι / οὔτ' ἂν φρέν' ἐξάραιμι πρὸς Λίβυν λακεῖν / αὐλόν· σὺ γάρ μου τέρψιν ἐξείλου βίου.

93. V. 430-431 : αὐλῶν δὲ μὴ κατ' ἄστυ, μὴ λύρας κτύπος / ἔστω σελήνας δώδεκ' ἐκπληρουμένας.

94. V. 578-587 : σὺν δ' ἐποιμαίνοντο χαρᾷ μελέων βαλιαί τε / λύγκες, / ἔβα δὲ λιποῦσ' Ὄθρυος νάπαν λεόντων / ἁ δαφοινὸς ἴλα· / χόρευσε δ' ἀμφὶ σὰν κιθάραν, / Φοῖβε, ποικιλόθριξ / νεβρὸς ὑψικόμων πέραν / βαίνουσ' ἐλατᾶν σφυρῷ κούφῳ, / χαίρουσ' εὔφρονι μολπᾷ.

Par ces vers qui font suite à une première réaction déconcertée[95], le chœur, dans une apostrophe à la « maison toujours accueillante de [s]on généreux seigneur » (v. 569), salue la décision d'Admète d'offrir son hospitalité à Héraclès, malgré la situation de deuil. L'allusion à Apollon et à ses miracles prépare la scène à l'apparition d'Héraclès et aux effets bénéfiques de celle-ci[96]. En même temps, l'évocation des chants du dieu vient attirer l'attention sur la sphère sonore. En effet, comme on le verra, c'est un nouveau type de musique qui s'introduit dans le palais avec Héraclès.

Double chant

Nous avons rappelé comment Admète arrive à convaincre Héraclès d'accepter son hospitalité en lui cachant la véritable identité du défunt que la maison pleure. Dans la scène suivante, Admète et son vieux père Phérès s'affrontent devant le cadavre d'Alceste, auquel le jeune époux s'apprête à donner une sépulture[97].

À la suite du dur conflit verbal avec son père, Admète reprend son chemin vers le tombeau d'Alceste, accompagné du chœur et de serviteurs[98]. Un autre apparaît sur scène, pour se plaindre de la tenue irrévérencieuse d'Héraclès, qui « tout d'abord est arrivé et a eu le courage de franchir la porte tout en voyant que le maître était en deuil, et ensuite il ne s'est pas contenté discrètement de ce qu'on lui proposait, ayant appris notre malheur, mais si on ne lui apportait pas quelque chose, il insistait ; et, une coupe de lierre à la main, il boit du vin pur, jusqu'à ce que la flamme ne l'entoure et le réchauffe »[99]. Puis, comme le rapporte le serviteur (v. 759-763) :

> στέφει δὲ κρᾶτα μυρσίνης κλάδοις
> ἄμουσ᾽ ὑλακτῶν· δισσὰ δ᾽ ἦν μέλη κλύειν·
> ὁ μὲν γὰρ ἦδε, τῶν ἐν Ἀδμήτου κακῶν
> οὐδὲν προτιμῶν, οἰκέται δ᾽ ἐκλαίομεν
> δέσποιναν.
>
> Il se couronne la tête de rameaux de myrte, et il aboie
> disgracieusement. Il y avait donc un double chant à entendre :

95. V. 551-562.

96. Voir Barlow 2008 : 19 ; Paduano 1993 : 105.

97. Au v. 608 Admète parle des serviteurs qui portent le cadavre d'Alceste πρὸς τάφον τε καὶ πυράν. Le v. 740 (ἐν πυρᾷ θῶμεν νεκρόν) suggère également l'incinération, alors que le v. 365 (ἐν ταῖσιν αὐταῖς… κέδροις) et les v. 897-898 (τί μ᾽ ἐκώλυσας ῥῖψαι τύμβου / τάφον ἐς κοίλην ;) semblent indiquer l'inhumation. Sur ce problème, voir Parker 2007 : 177.

98. La *metastasis* du chœur est généralement présupposée par les savants au v. 745. Voir Castellani 1979. La question a été discutée et remise en question dans le commentaire récent de Parker 2007 : 199-201. Pour une analyse des implications dramaturgiques de la *metastasis*, voir Paduano 1985.

99. V. 751-758.

lui chantait, sans se soucier des malheurs de la maison d'Admète,
et nous, les serviteurs, nous pleurions la maîtresse.

Beaucoup d'interprètes ont remarqué que par la présence et le comportement d'Héraclès, dénoncé par le serviteur, les promesses qu'Admète avait faites à Alceste mourante semblaient être violées[100]. En réalité, ainsi que le précise Admète lui-même au moment où il donne aux serviteurs ses indications pour l'accueil, l'appartement d'Héraclès se trouve à l'écart du reste de la maison[101]. En effet, Admète, en lui réservant une des chambres destinées aux hôtes, a eu soin de demander aux serviteurs de bien fermer les portes intérieures, car les hôtes ne doivent pas entendre (κλύειν) les pleurs pendant leurs repas[102]. De plus, le chant (μέλος) d'Héraclès est présenté comme un aboiement (ὑλακτῶν)[103] sans muse (ἄμουσα), qui ne fait donc que prolonger l'absence de la muse qu'Admète a proclamée peu avant.

En tout cas, par la présence d'Héraclès, le palais d'Admète se trouve divisé en deux parties : dans la première, le roi et ses serviteurs pleurent la mort d'Alceste, qui a « ôté toute joie (τέρψις) de vivre » ; dans l'autre, l'hôte célèbre les plaisirs de la vie. C'est Héraclès lui-même qui explique au serviteur les raisons de son comportement. Tous les hommes doivent mourir[104] ; mieux vaut alors abandonner la tristesse et se livrer au soulagement du vin[105]. Puis, déclinant à sa manière le paradoxe de la vie-non vie formulé par Admète pour décrire sa propre situation, Héraclès conclut (v. 800-802) :

ὡς τοῖς γε σεμνοῖς καὶ συνωφρυωμένοις
ἅπασίν ἐστιν, ὥς γ' ἐμοὶ χρῆσθαι κριτῇ,
οὐ βίος ἀληθῶς ὁ βίος, ἀλλὰ συμφορά.

Pour tous les gens sombres et renfrognés, à mon avis,
la vie n'est pas vraiment une vie, mais un malheur.

Le comportement d'Héraclès s'oppose donc à celui d'Admète et son affirmation des valeurs vitales prélude à la fin de l'histoire avec le retour d'Alceste à la vie. Comme pour l'évocation du silence au début de la tragédie, c'est encore une fois à une atmosphère sonore, celle du double chant qui résonne dans la maison d'Admète, de condenser les oppositions entre la vie et la mort, et d'anticiper les développements dramatiques. Si le

100. Voir Verrall 1895 : 30-32 ; Lucas 1951 : 6 ; von Fritz 1956 : 59.
101. Voir les remarques faites par Lloyd 1985 : 127.
102. V. 546-550.
103. Le verbe ὑλακτέω est utilisé par rapport aux paroles que Clytemnestre adresse à Électre dans Soph. *El.* 299. La *junctura* ἄμουσ' ὑλακτῶν réapparaît chez Euripide, dans la même position métrique et toujours à propos d'Héraclès, au fr. 907 Kann.
104. V. 780-786.
105. V. 794-798.

silence de la maison faisait allusion de manière ambiguë à l'état d'Alceste, suspendue entre la vie et la mort, à présent les oppositions ont volé en éclats : le silence du palais est devenu un chant double et contradictoire.

Le silence d'Alceste

Ainsi que l'explique le héros lui-même, le chant d'Héraclès prélude à la fin de l'histoire. Ayant eu connaissance de la vérité à propos du deuil d'Admète, Héraclès exprime son projet de surprendre et d'affronter Thanatos pour lui arracher la vie d'Alceste[106]. Il s'éloigne, juste au moment où réapparaît sur scène le cortège funéraire conduit par Admète de retour des funérailles d'Alceste.

À la vue de la maison, Admète repense au jour de ses noces, lorsqu'il en a franchi le seuil accompagné de sa femme. Comparant les deux situations, Admète souligne la différence des deux atmosphères sonores, en opposant à son tour un chant de vie et un chant de mort : « alors j'entrais avec les flambeaux du Pélios et les hyménées, tenant ma femme de la main, et un cortège bruissant (πολυάχητος) nous suivait, et nous félicitait, moi et la morte, parce que nous nous étions unis en mariage, tous les deux nobles. Maintenant à la place des hyménées, c'est la lamentation (γόος) qui nous accompagne »[107]. Dans le long monologue qui suit, Admète passe en revue de nombreuses situations de la vie, publique et privée, et réaffirme son projet de passer le reste de sa vie dans la douleur et dans le deuil : « je vais passer une vie pénible, maintenant je le comprends »[108].

Ce sont les mêmes arguments que nous avons rencontrés pour la première fois dans la scène des adieux, et qu'Admète avait répétés quelques vers plus haut, dans le dialogue avec le chœur[109], réitérant à plusieurs reprises son désir de rejoindre sa femme dans la mort[110]. Dans l'attente de cette réunion finale, Admète confirme sa résolution à ôter tout plaisir de sa vie. L'ambiguïté qui a été remarquée dès le début du drame se poursuit. D'un côté en effet, Alceste continue d'être présente même après sa mort, grâce au désir de son mari d'en perpétuer la mémoire (par la statue, le rêve, le tombeau commun)[111] et grâce au chant des poètes, qui, ainsi que

106. V. 837-860.

107. V. 915-922. Si, comme la plupart de la critique le présume, la scène finale de la tragédie contient une allusion précise aux cérémonies nuptiales, ces paroles d'Admète en sont une claire anticipation. Nous renvoyons à Buxton 1987 : 171-173 ; Halleran 1988a ; Rehm 1994 : 84-96 et, pour finir, Mignanego 2003. C'est à une autre gestuelle, celle de la παρακαταθήκη, que pense Brillante 2005 : 41-42.

108. V. 940.

109. V. 861-925.

110. Voir v. 866-871 ; 897-902.

111. Voir v. 328-368 ; *supra*, p. 52 *sqq.* ; *infra*, p. 73 *sqq.*

le souligne le chœur, permettra à son κλέος d'être perpétué[112]. D'un autre côté, c'est comme si Admète n'avait pas survécu, tant il est résolu à passer le reste de ses jours dans une vie-non vie. C'est dans ce contexte qu'il faut lire une assertion très controversée d'Admète : « Je ne me réjouis plus de voir la lumière et de poser mes pieds sur la terre : si précieux est l'otage (ὅμηρον) que la mort m'a arraché et a consigné à Hadès »[113]. Alceste est donc un otage, garantie pour Hadès que, malgré l'intervention d'Apollon, Admète ne lui a pas échappé complètement.

Après la dernière intervention du chœur, nous voilà donc arrivés à la scène finale. Héraclès réapparaît, accompagné d'une femme voilée. Remarquons seulement pour l'instant ce qu'Admète demande, après un premier moment d'incrédulité[114] : « Puis-je la toucher, lui parler comme à ma femme vivante ? »[115]. De cette façon, Admète essaie non seulement de rétablir la communication avec sa femme, communication que la mort a interrompue, mais aussi de surmonter définitivement la situation d'ambiguïté dont nous avons suivi le développement tout au long du drame. Avec ses paroles, Admète oppose « sa femme vivante » à la statue, « corps façonné de main savante d'artiste »[116] qu'il avait promis de faire construire et d'installer dans son lit nuptial. À propos de la statue en effet, Admète évoquait également la possibilité d'établir une communication par le toucher et la voix : « en la serrant dans les bras et en invoquant [s]on nom (ὄνομα καλῶν σόν), il me paraîtra de l'avoir sans l'avoir »[117]. La statue pourtant n'était qu'un « plaisir froid » : si elle exprimait bien la présence continue d'Alceste, « vivante et morte à la fois », même après sa mort, elle ne pouvait que se dérober à la communication verbale. La femme qui réapparaît à la fin de la tragédie, tout comme la statue, se donnent à voir, mais on ne peut pas les entendre. La dissociation entre les deux dimensions sensorielles montre l'impossibilité d'une véritable communication et, par là, la persistance de l'ambiguïté de l'état d'Alceste.

La question d'Admète et son désir de rétablir la communication avec Alceste sont donc particulièrement parlants en ce qu'ils tentent de redessiner une frontière nette entre la vie et la mort. Mais l'ambiguïté persiste ; si Admète pourra en effet parler à sa femme autant qu'il le

112. V. 445-454. On y reviendra *infra*, p. 80 *sqq*.

113. V. 868-871, à propos desquels on verra Parker 2007 : 227-8.

114. V. 1125-1130.

115. V. 1131 : θίγω, προσείπω ζῶσαν ὡς δάμαρτ' ἐμήν ; Sur le toucher dans *Alceste*, voir Gavrylenko 2011.

116. V. 348-349. De la même manière, Admète se demande juste après si la vision d'Alceste n'est pas un φάσμα (v. 1127), évoquant ainsi l'image de sa femme qu'il se proposait de rencontrer dans ses rêves (v. 355-356).

117. V. 350-352.

souhaitera, il n'en est pas moins inquiet du silence dans lequel sa femme est plongée (v. 1143) :

> τί γάρ ποθ' ἥδ' ἄναυδος ἕστηκεν γυνή ;
> Mais pourquoi reste-t-elle là sans mot dire ?

Ainsi que l'explique Héraclès à Admète : « Il ne t'est pas permis d'entendre (κλύειν) sa voix avant qu'elle ne soit purifiée de sa consécration aux dieux infernaux, le troisième jour »[118]. Le silence d'Alceste a fait beaucoup discuter les savants, jusqu'à insinuer le doute sur la réelle identité de la femme[119]. En s'appuyant sur les mots employés par Héraclès (notamment θέμις, ἀφαγνίσηται), ils ont cherché une explication dans la sphère rituelle[120]. Et, généralement, ils renvoient à un passage de Plutarque, qui dans la cinquième de ses *Questions romaines* rapporte les croyances et les habitudes des Grecs relatives aux ὑστερόποτμοι, c'est-à-dire aux gens qu'on croyait morts en terre étrangère et qui, après avoir reçu les honneurs funèbres, réapparaissaient dans leur patrie[121]. Plutarque rapporte l'exemple grec pour expliquer la coutume romaine selon laquelle une personne faussement tenue pour morte ne pouvait pas rentrer dans la maison par la porte, mais devait descendre du toit. Plutarque ajoute alors que les Grecs « considéraient impurs ceux pour qui on avait organisé un convoi funèbre et des funérailles comme s'ils étaient morts : ils n'avaient plus de commerce avec eux et ils ne les laissaient pas s'approcher des sanctuaires »[122]. Il mentionne le cas d'un nommé Aristinos, à qui l'oracle delphique ordonna de se soumettre à un rite symbolique de renaissance.

Pourtant, entre l'état des ὑστερόποτμοι et celui d'Alceste, plusieurs différences se dégagent. Les premiers étaient tenus pour morts sans l'être et avaient reçu des funérailles sans cadavre, alors qu'Alceste est vraiment morte et a eu droit à de vraies funérailles. Les ὑστερόποτμοι étaient tenus à l'écart et ne pouvaient avoir de contact avec personne, alors qu'Héraclès invite explicitement Admète à faire entrer Alceste dans le palais[123]. De plus, dans le passage de Plutarque aucune allusion n'est faite au silence du ressuscité[124].

118. V. 1144-1146 : οὔπω θέμις σοι τῆσδε προσφωνημάτων / κλύειν, πρὶν ἂν θεοῖσι τοῖσι νερτέροις / ἀφαγνίσηται καὶ τρίτον μόλῃ φάος.

119. Ainsi Kott 1970 : 78-108.

120. Voir Trammel 1941.

121. Voir Parker 2007 : 280-281. La comparaison a été suggérée pour la première fois par Betts 1965. On pourra voir également, sur la même coutume, le lexique d'Hésychius, *s. v.* δευτερόποτμος.

122. Plut. *Quaest. Rom.* 5, 264 F 6-8 : οὐ γὰρ ἐνόμιζον ἁγνοὺς οὐδὲ κατεμίγνυσαν· ἑαυτοῖς οὐδ' εἴων ἱεροῖς πλησιάζειν, οἷς ἐκφορὰ γεγόνοι καὶ τάφος ὡς τεθνηκόσι.

123. V. 1147 : ἀλλ' εἴσαγ' εἴσω τήνδε.

124. On ne peut pas accepter l'interprétation de Betts 1965 : 182 : « This agrees with Plutarch who says that men did not associate with the δευτερόποτμοι. » Les deux aspects

Quoi qu'il en soit de ces implications rituelles, le silence d'Alceste renvoie la fin heureuse dans le temps extra-dramatique. C'est une puissante création dramatique qui laisse l'ombre de la mort planer encore sur le personnage d'Alceste. Si maintenant Admète se hâte de dépasser l'ambiguïté de son personnage, en renonçant à sa promesse d'une vie-non vie dans l'attente de la mort, et si, en reniant l'ordre de bannir de son royaume la Muse et les danses, il ordonne de « préparer des danses en l'honneur de la fortune »[125], Alceste reste au contraire murée dans le silence. Et, comme le silence du palais au début de la tragédie, c'est un silence chargé de doutes irrésolus et de mystère.

2. VOIR L'INVISIBLE : LUMIÈRES, OMBRES, VISIONS

Si l'utilisation d'éléments sonores de nature et d'origine diverses met en évidence les oppositions et souligne les renversements de la situation dramatique, tout en caractérisant de manière ambiguë la situation d'Alceste, suspendue entre la vie et la mort, ainsi que celle du survivant Admète, qui renonce à la vie, la dialectique entre la vie et la mort est également productive pour ce qui est des sensations visuelles.

La vue, comme on sait, était pour les Grecs traditionnellement associée à la vie. Dès Homère, l'expression « voir la lumière du soleil » est attestée comme synonyme de « vivre »[126] et, chez les Tragiques, le verbe ὁράω[127] ou, plus fréquemment, le verbe βλέπω sont employés aussi sans complément dans le sens de « vivre »[128]. Le fait que ce type de métaphore, décliné en des termes différents et selon diverses modalités, se répète avec une grande fréquence dans *Alceste* n'a rien d'étonnant en soi, puisque dans cette tragédie la mort est le moteur même de l'action dramatique[129].

restent en effet bien distincts, comme le montrent le passage de Plutarque aussi bien que le v. 1147 cité à la note précédente.

125. V. 1155 : χοροὺς ἐπ' ἐσθλαῖς συμφοραῖσιν ἱστάναι.

126. *Il.* 18, 61 : ζώει καὶ ὁρᾷ φάος ἠελίοιο. Cf. également *Od.* 4, 540 et Theogn. 1, 426. Chez les Tragiques, l'expression φῶς ὁρᾶν se retrouve à plusieurs reprises : voir Soph. *OT* 375, Eur. *Or.* 1523. Cependant, c'est le verbe βλέπω qu'on rencontre le plus fréquemment. Pour l'expression βλέπειν φάος, voir, par exemple, Aesch. *Pers.* 229, Eur. *Hel.* 60.

127. Voir Eur. *Supp.* 78 : τὰ γὰρ φθιτῶν τοῖς ὁρῶσι κόσμος.

128. Voir, par exemple, Soph. *Aj.* 961, Eur. *IA* 1612. Ainsi le participe parfait δεδορκώς se trouve-t-il utilisé dans le sens de « vivant » dans Aesch. *Eum.* 322 ; Soph. *El.* 66 (mais voir déjà *Il.* 1, 88 ; *Od.* 16, 439). Dans Aesch. *Agam.* 666-667, le rapport avec la lumière se lit dans la métaphore : εἰ δ' οὖν τις ἀκτὶς ἡλίου νιν ἱστορεῖ / χλωρόν τε καὶ βλέποντα. Pour un autre passage d'un intérêt particulier, voir Aesch. *Cho.* 844 : πῶς ταῦτ' ἀληθῆ καὶ βλέποντα δοξάσω ; Dans ce cas précis, l'expression renvoie à un neutre pluriel et il faut l'entendre dans le sens de « actually existing » (Liddell-Scott-Jones 1996 : *s. v.* βλέπω). Sur la lumière chez les Tragiques, voir Ciani 1974 : 28-80 (en particulier, sur l'expression « ne plus voir la lumière » chez Euripide, voir les pages 52-54). On consultera également Mugler 1964 : 77-79, 83-85.

129. Les diverses expressions employées pour « voir la lumière » sont εἰσορᾶν φάος : v. 18, 283 ; φῶς λεύσσειν : v. 82 ; φῶς δέρκεσθαι : v. 123 ; βλέπειν πρὸς αὐγὰς τὰς ἡλίου : v. 206 ;

Néanmoins, de pareilles expressions dessinent, dans la trame de la tragédie, une opposition nette entre la lumière et la possibilité de voir d'une part, l'obscurité et les ténèbres aveugles de la mort de l'autre. Si la lumière renvoie en effet à la vie à laquelle Alceste a renoncé, l'héroïne s'apprête désormais à descendre dans les « demeures sombres »[130], la « maison sans soleil »[131] d'Hadès, le dieu « à la chevelure noire »[132], tout comme est noir l'habit de Thanatos[133]. Ainsi Alceste perçoit-elle la proximité de la mort par une sorte d'assombrissement de la vue (v. 268-269), comme les héros de l'épopée homérique :

> πλησίον Ἅιδας, σκοτία
> δ' ἐπ' ὄσσοισι νὺξ ἐφέρπει.
>
> Hadès est proche, une nuit sombre
> glisse sur mes yeux.

La métaphore de la nuit est elle-même déjà homérique et apparaît, par exemple, dans la description de la mort de Tlépolème, dont « une nuit sombre enveloppe les yeux »[134]. Mourir signifie ne plus voir. D'ailleurs, dans le nom même par lequel ils désignaient le dieu des Enfers et, par conséquent, les Enfers eux-mêmes, Ἅιδης, les Grecs percevaient un rapport étymologique avec le verbe ἰδεῖν (« voir »), et, comme l'atteste Platon, la plupart d'entre eux entendaient ce mot au sens de ἀ-ιδής, c'est-à-dire « invisible »[135].

ἀκτῖνα κύκλον θ' ἡλίου προσορᾶν : v. 208 ; φάος ὁρᾶν : v. 272, 691 ; ἀυγὰς εἰσορᾶν : v. 667 ; αὐγὰς προσορᾶν : v. 868. On retrouve également fréquemment l'emploi métaphorique du terme « lumière » pour indiquer la vie : cf. v. 457, 722, 1073, 1076, 1139. On pourrait ajouter encore les occurrences de l'homophone φώς, forme perçue par les hellénophones de façon ambiguë (voir Eust. *in Hom. Il.* 2, 59, 18-19) aux v. 605, 860, et en particulier au v. 471 : προθανοῦσα φωτός. Sur le rapport entre φῶς et φώς, voir Peters 1993 : 101-108. Sur le thème de la mort dans l'*Alceste*, voir en particulier Nielsen 1976 ; Gregory 1979 ; Bradley 1980 ; Smith 1983 ; plus récemment Murnagham 2000. Sur l'association contrastée entre Hadès et la lumière dans l'*Alceste*, voir Ciani 1974 : 49.

130. V. 125 : ἕδρας σκοτίους. Voir également les v. 268, 385, 989.

131. V. 436-437 : εἰν Ἀίδα δόμοισιν / τὸν ἀνάλιον οἶκον οἰκετεύοις, et v. 852.

132. V. 438 : ὁ μελαγχαίτας θεός. Voir aussi le v. 261.

133. V. 843-844 : τὸν μελάμπτερον νεκρῶν / Θάνατον. Voir Dale 1954 : 54. Dans le traité pseudo-aristotélicien sur les couleurs, le noir est défini comme absence de lumière (Ps.-Arist. *Color.* 791b4 : τὸ σκότος οὐ χρῶμα ἀλλὰ στέρησίς ἐστι φωτός) ; c'est également la couleur de ce qui ne se voit pas : τὸ μὴ ὁρῶμενόν ἐστι τῇ φύσει μέλαν (Ps.-Arist. *Color.* 791 a14).

134. *Il.* 5, 659 : τὸν δὲ κατ' ὀφθαλμῶν ἐρεβεννὴ νὺξ ἐκάλυψε. La même formule est employée pour Déipyros (*Il.* 13, 580). Voir encore *Il.* 5, 696 ; 11, 355 ; 14, 438-439 ; 22, 466.

135. Plat. *Crat.* 403a : ὁ δὲ 'Ἅιδης', οἱ πολλοὶ μέν μοι δοκοῦσιν ὑπολαμβάνειν τὸ 'ἀιδὲς' προσειρῆσθαι τῷ ὀνόματι τούτῳ, ainsi que Plat. *Gorg.* 493b ; *Phaed.* 80 d5-8. Voir Anceschi 2007 : 90-91. Quoiqu'elle ne soit pas certaine, cette étymologie est par ailleurs considérée comme probable même par les linguistes modernes. Ainsi de Frisk 1958 : 34.

Cette interprétation est, à vrai dire, bien plus ancienne, si Homère y fait allusion lorsqu'il parle de l'Ἄιδος κυνῆ, le « casque d'Hadès »[136], capable de rendre invisible celui qui le portait. Dans le cinquième chant de l'*Iliade*, Athéna s'en ceint la tête pour intervenir dans la mêlée en faveur de Diomède et des Achéens sans être vue par Arès[137]. De même, selon le *Bouclier* pseudo-hésiodique, le casque aurait servi à Persée pour tuer la Gorgone[138]. Un autre jeu étymologique sur le nom d'Hadès figure dans le premier *stasimon* de l'*Ajax* de Sophocle, où le chœur de marins de Salamine, s'opposant à la placide immobilité de l'île, exprime son tourment « d'être usé par le temps, dans l'attente (ἐλπίς) amère de rejoindre un jour le terrible, aveugle Hadès (ἀΐδηλον Ἅιδαν) »[139]. L'association de l'espoir avec la mort « invisible » fait penser aux espoirs aveugles (τυφλαὶ ἐλπίδες) dont Prométhée, dans le drame homonyme d'Eschyle, se vante d'avoir fait don aux hommes, afin qu'ils ne puissent plus prévoir le moment de leur mort[140].

Mais revenons à l'*Alceste* et profitons de cette brève digression pour quelques considérations préliminaires. Si l'opposition entre lumière et ombre, entre visible et invisible, comme attributs de la vie et de la mort, sous-tend sans aucun doute tout le drame[141], l'emploi qu'en fait Euripide n'est guère simple ni linéaire, mais ambigu et apparemment paradoxal. En dépit de ce que nous venons de dire, dans l'*Alceste* le poète semble vouloir renverser ce paradigme culturel, en mettant l'invisible et la mort sous les yeux de ses spectateurs, et, à partir de l'apparition initiale de Thanatos au

136. Voir Gernet 1982 : 215-216.

137. *Il.* 5, 844-845 : αὐτὰρ Ἀθήνη / δῦν' Ἄϊδος κυνέην, μή μιν ἴδοι ὄβριμος Ἄρης.

138. Hes. *Sc.* 226-227 : δεινὴ δὲ περὶ κροτάφοισι ἄνακτος / κεῖτ' Ἄιδος κυνέη νυκτὸς ζόφον αἰνὸν ἔχουσα, et aussi Aristoph. *Ach.* 390.

139. Voir v. 605-606 : χρόνῳ τρυχόμενος, κακὰν ἐλπίδ' ἔχων / ἔτι μέ ποτ' ἀνύσειν τὸν ἀπότροπον ἀΐδηλον Ἅιδαν avec le commentaire de Medda dans Medda-Pattoni 1997 : 167, et celui de Finglass 2011 : 317-318. Voir déjà l'opposition entre le « sombre Hadès », la « mort noire » et la « lumière brillante du jour » chez Hes. *Op.* 153-155.

140. Voir Aesch. *Prom.* 248-250 : Πρ. θνητούς γ' ἔπαυσα μὴ προδέρκεσθαι μόρον. / Χο. τὸ ποῖον εὑρὼν τῆσδε φάρμακον νόσου ; / Πρ. τυφλὰς ἐν αὐτοῖς ἐλπίδας κατῴκισα. Voir aussi la scholie au v. 248 : Πρῶτον, φησίν, οἱ ἄνθρωποι πρὸ ὀφθαλμῶν ἔχοντες τὸν θάνατον οὐκ ἐξήρχοντο εἰς τὸ ἐργάζεσθαι ἢ ναυτίλλεσθαι ἢ ἄλλο τι ποιεῖν, φοβούμενοι τὸν θάνατον, μὴ τηνικαῦτα ὑπέλθοι αὐτοῖς· ἐγὼ δὲ αὐτὸν ποιήσας ἀπρόοπτον, καὶ ἐλπίδας αὐτοῖς ἐνθεὶς τοῦ ζῆν, καὶ μὴ γινώσκειν πότε μέλλει αὐτοῖς ἐπελθεῖν ὁ θάνατος, εἰς ἔργα παρώτρυνα. Même en ce cas, il faudrait, nous semble-t-il, interpréter le terme ἐλπίς d'une manière plus neutre, comme « attente » plutôt que comme « espoir » ; l'ἐλπίς est « aveugle » justement parce que l'homme ne « voit » plus sa mort. Voir Griffith 1983 : 133-134. La tradition selon laquelle les hommes auraient jadis connu le moment de leur mort est attestée, sous une forme différente, dans Plat. *Gorg.* 523d.

141. Nous le verrons mieux dans les pages qui suivent. Encore à propos du nom d'Hadès, on remarquera la forte opposition qui se trouve formulée aux v. 455-457 : εἴθ' ἐπ' ἐμοὶ μὲν εἴη / δυναίμαν δέ σε πέμψαι / φάος ἐξ Ἀίδα τεράμνων ; voir également les v. 261-262 : ὑπ' ὀφρύσι κυαναυγέσι / βλέπων πτερωτὸς Ἅιδας.

cours du prologue, la première moitié du drame est un spectacle continu de la mort, jusqu'au trépas effectif d'Alceste, lequel est non seulement présenté directement sur scène, contre toute habitude tragique, mais est même réitéré en une double représentation.

En y regardant d'un peu plus près pourtant, ce renversement et cette ambiguïté dans le rapport entre la vie et la mort sont déjà présents dans les antécédents légendaires du drame et dans son argument. Dans le mythe qu'Euripide porte sur scène, il n'y a plus d'espace pour le don prométhéen de l'« attente aveugle ». Le cours naturel des événements et les attributs de la mort s'y trouvent suspendus. Comme l'a remarqué Gregory[142], la mort n'est plus imprévisible, inévitable, irréversible, mais prévisible et évitable pour Admète, prévisible et finalement réversible pour Alceste. De plus, la mort est même présentée comme une possibilité de choix offerte pratiquement à tous les personnages principaux du drame, dont on passe au crible et dont on met en discussion l'éligibilité plus ou moins plausible au rôle de substitut d'Admète dans la mort[143].

L'invisibilité, l'imprévisibilité de la mort sont ainsi annulées, dès le début du drame, et déjà dans le prologue nous apprenons par les paroles d'Apollon qu'il s'agit du jour établi pour la mort d'Alceste[144]. Il ne reste plus de temps pour l'attente ou pour l'espoir[145], la mort est déjà là, elle est montée sur scène.

Voir la mort 1 : Thanatos

Apollon sort du palais d'Admète, où il a dû se faire serviteur, et s'en éloignant résume les antécédents de l'action dramatique. Bien que dans les paroles d'Apollon la mort, Thanatos, ne soit jamais directement nommée, elle y est pourtant extraordinairement présente comme l'agent invisible de tous les événements rapportés par le dieu : Zeus a tué le fils d'Apollon, Asclépios (v. 3), parce qu'il ressuscitait les morts (v. 127) ; Apollon s'en est vengé, en tuant à son tour les Cyclopes (v. 6) et Zeus l'a puni ; la mort menaçant Admète, Apollon l'a sauvé en dupant les Moires (v. 11-13) ; maintenant (νῦν, v. 19), la mort menace Alceste, qui est à l'intérieur du palais, déjà agonisante (v. 19-21).

Dans la deuxième partie du prologue, la présence de la Mort devient physique et visible. Pendant qu'Apollon adresse ses adieux au palais qui l'a accueilli, voici qu'apparaît Thanatos en personne : « Mais je vois déjà Thanatos qui s'approche » (ἤδη δὲ τόνδε Θάνατον εἰσορῶ πέλας, v. 24).

142. Gregory 1979 : 261-262.

143. Voir notamment l'*agōn* d'Admète et Phérès, v. 614-740, mais également les paroles d'Alceste aux v. 287-294.

144. V. 20-21.

145. Voir v. 130-131 : νῦν δὲ βίου τίν' ἔτ' ἐλπίδα προσδέχωμαι ;

Par l'emploi du déictique τόνδε, Apollon transfère la Mort du plan de la narration au *hic et nunc* de la représentation scénique. Maintenant Thanatos est là, sous les yeux de tous. Vêtu d'un habit noir[146], vraisemblablement ailé, comme le montrent beaucoup de représentations figurées[147], et armé d'un glaive[148], Thanatos constitue un personnage tout à fait singulier dans la tragédie grecque. Selon Amy M. Dale, « since Heracles is to wrestle with and overthrow him, he is not represented as a majestic infernal Power but as an ogreish creature of popular mythology »[149]. Toutefois il ne nous paraît pas possible de partager cette opinion, peut-être trop influencée par les débats encore vifs, en ces années-là, sur l'origine du mythe d'Alceste et sur son caractère populaire[150]. Dans le prologue, en effet, on ne trouve aucun élément qui puisse faire penser à un personnage tel que celui décrit par Dale, et, s'il est vrai que Thanatos perdra son combat contre Héraclès (ce qui se produit par ailleurs hors scène), il est tout aussi vrai que c'est lui qui gagne (sur scène cette fois-ci) le combat verbal avec Apollon[151].

Au contraire, dans son récent commentaire, Laetitia P. E. Parker définit Thanatos comme « a masterly creation » et, après avoir remarqué la particularité de ce prologue qui nous fait voir Thanatos avec les yeux d'un autre dieu, elle ajoute : « Typically, the Euripidean god combines a thoroughly human malice with supernatural implacability. Death shows no malice, but he is equally without beneficence or kindliness. »[152] Or, s'il est une caractéristique qui définit et distingue le personnage de Thanatos tel qu'il est représenté dans le prologue, c'est sans nul doute son inébranlable obstination. La mort a-t-elle donc retrouvé ses attributs propres, redevenant inéluctable ? C'est ce qu'on est porté à croire, après avoir vu le personnage de Thanatos[153]. Les tentatives de persuasion mises en acte par Apollon n'aboutissent à aucun effet ; l'habileté rhétorique

146. On peut le déduire du v. 843.

147. Dans sa vision de l'Hadès, Alceste voit une créature ailée (v. 261), qu'elle appelle du nom d'Hadès lui-même mais que les savants ont généralement identifiée avec Thanatos. On reviendra sur ces vers *infra*, p. 67 *sq*.

148. Voir v. 76, et *supra*, p. 44.

149. Dale 1954 : 54.

150. Voir en particulier Lesky 1925 et Jones 1948. Pour une histoire des études sur l'*Alceste*, on se reportera à Parker 2007 : xxxvi-lvi.

151. De plus, le personnage de Thanatos apparaissait déjà dans l'*Alceste* de Phrynichos, avec des caractères et une fonction apparemment très proches. Voir Serv. *in Aen.* 4, 694 : *alii dicunt Euripidem Orcum in scaenam inducere gladium ferentem quo crinem Alcesti abscidat et Euripidem hoc a Phrynico, antiquo tragico, mutuatum*. Sur le rapport entre l'*Alceste* de Phrynichos et celle d'Euripide, voir en dernier les remarques de Parker 2007 : xv-xvii avec la bibliographie y afférant.

152. Parker 2007 : 50.

153. Sur les éléments visuels qui contribuent à créer cet effet, voir *supra*, p. 44 *sq*.

du dieu ne peut rien contre la fermeté avec laquelle Thanatos soutient l'inéluctabilité de la mort[154].

Apollon est donc obligé de reconnaître sa défaite[155] ; avant de s'éloigner de façon définitive, pourtant, il prophétise déjà la manière dont la triste histoire trouvera une fin positive : Héraclès, accueilli en hôte dans le palais d'Admète, réussira par la force à arracher Alceste des mains de Thanatos[156]. Cette prophétie a causé quelques problèmes aux savants, qui ont diversement interprété la réaction ainsi que la réplique de Thanatos, qui s'éloigne, impassible même face aux paroles d'Apollon et prêt à accomplir scrupuleusement la tâche qui lui a été confiée[157]. Faut-il croire alors que cette scène n'est qu'autoréférentielle, qu'elle n'a aucun but dramatique et aucune influence sur la suite de l'action scénique[158], à tel point que la tragédie continue comme si ces paroles n'avaient jamais été prononcées[159] ? Ou faut-il supposer que la réponse de Thanatos indique qu'il ne prête pas réellement foi aux paroles prophétiques d'Apollon[160] ?

Il nous semble que, pour apprécier convenablement la partie finale du prologue, plutôt que de mesurer, dans une optique psychologisante, la conviction intérieure (présumée) des personnages qui se font face, il convient de faire porter l'analyse sur les valeurs et les significations qu'y assument les oppositions dramatiquement construites. Apollon a essayé en vain de persuader Thanatos d'épargner la vie d'Alceste. C'est lui-même qui était intervenu en faveur d'Admète pour lui éviter la mort. Pour Apollon la mort est négociable et évitable, par la persuasion ou par la tromperie[161]. Thanatos au contraire défend jusqu'au bout le caractère inévitable et nécessaire de la mort, même face à la perspective nouvelle ouverte par la prophétie d'Apollon.

C'est donc à l'intérieur de cette dialectique, qui est bien loin d'être limitée au prologue, qu'il faudra lire la prophétie d'Apollon ainsi que la réponse de Thanatos. Si la Mort qu'Euripide présente ici semble réacquérir toutes les caractéristiques qui lui sont traditionnellement attribuées, reste pourtant la prophétie d'Apollon, suspendue comme une question : cette mort sera-t-elle vraiment irrémédiable ?

154. On remarquera l'utilisation de verbes de nécessité dans la bouche de Thanatos : χρῆ (v. 49) ; δεῖ (v. 63). Sur la question de la persuasion dans cette scène, voir *infra*, p. 90 *sqq*.

155. Déjà au v. 48, Apollon s'écrie : λαβὼν ἴθ'· οὐ γὰρ οἶδ' ἂν εἰ πείσαιμί σε.

156. V. 64-71.

157. Sur les implications dramatiques de la prophétie d'Apollon, voir Hamilton 1978 : 293-301.

158. Ainsi Schwinge 1968 : 60.

159. Verrall 1895 : 96.

160. Hamilton 1978 : 293.

161. Au v. 12, Apollon dit avoir trompé les Moires mais il ne précise pas comment. Selon Aesch. *Eum.* 723-728, il les avait enivrées.

Voir la mort 2 : la vision d'Alceste

Après le premier *stasimon*, dans lequel le chœur plaint le sort d'Admète et invoque l'aide d'Apollon, Alceste et Admète apparaissent finalement sur scène. Les premières paroles de la femme sont une apostrophe au soleil et à la lumière du jour[162], auxquels l'héroïne adresse ses adieux, ainsi qu'elle l'a fait peu avant avec les dieux du foyer, le lit nuptial et tous les serviteurs qui étaient à l'intérieur de la maison[163]. C'est bien pour cela en effet qu'Alceste sort du palais, pour voir le soleil une dernière fois, comme le précise la servante[164]. Elle montre donc ainsi ce « natural feeling of a dying mortal, especially one who associated any future existence with the darkness of the underworld » dont parle Dale dans son commentaire du passage[165].

Alceste chante, Admète lui répond en trimètres iambiques. Dans le deuxième couple strophe-antistrophe, la tension émotionnelle atteint son paroxysme. Alceste, désormais très proche de la mort, rapporte son extraordinaire vision de l'au-delà (v. 252-257)[166] :

> ὁρῶ δίκωπον ὁρῶ σκάφος ἐν
> λίμνᾳ· νεκύων δὲ πορθμεὺς
> ἔχων χέρ' ἐπὶ κοντῷ Χάρων
> μ' ἤδη καλεῖ· Τί μέλλεις ;
> ἐπείγου· σὺ κατείργεις. τάδε τοί με
> σπερχόμενος ταχύνει.

162. V. 244. Le dernier adieu au soleil est un motif récurrent dans la tragédie. Ainsi de Cassandre chez Aesch. *Agam.* 1323-1324 : ἡλίου δ' ἐπεύχομαι / πρὸς ὕστατον φῶς (suivi d'une malédiction contre ses assassins) ; Soph. *Aj.* 857-858 : καὶ τὸν διφρευτὴν Ἥλιον προσεννέπω, / πανύστατον δή, κοὔποτ' αὖθις ὕστερον (Ajax) ; Soph. *Ant.* 879-880 : οὐκέτι μοι τόδε λαμπάδος ἱερὸν ὄμμα / θέμις ὁρᾶν ταλαίνᾳ (voir aussi v. 808-809) ; *Trag. adesp.* fr. 45 KS : ὦ κλεινὸν ὄμμα, νῦν πανύστατόν σ' ἰδὼν / λείπω φάος τόδ'· οὐκέτ' <οὐδέν> εἰμ' ἐγώ. On pourra voir également l'intéressante variation que l'on trouve dans la bouche d'Œdipe aveugle chez Soph. *OC* 1548-1550 : Ὦ φῶς ἀφεγγές, πρόσθε πού ποτ' ἦσθ' ἐμόν, / νῦν δ' ἔσχατόν σου τοὐμὸν ἅπτεται δέμας. Voir aussi Polyxène dans *Hec.* 367-368, 411-412, 435. En dehors du théâtre tragique, on pourra rapprocher de ces passages les vers de Callim. *AP* 7, 471, 1-2 : Εἶπας Ἥλιε, χαῖρε" Κλεόμβροτος Ὠμβρακιώτης / ἧλατ' ἀφ' ὑψηλοῦ τείχεος εἰς Ἀίδην.

163. Voir l'adieu de Déjanire aux autels des dieux, aux serviteurs et au lit nuptial chez Soph. *Tr.* 905-916.

164. V. 206 : βλέψαι πρὸς αὐγὰς βούλεται τὰς ἡλίου.

165. Dale 1954 : 70.

166. On peut rapprocher de cette vision d'Alceste d'autres scènes célèbres de la tragédie, telles que la vision de Cassandre dans Aesch. *Agam.* 1085-1161, celle d'Oreste dans Aesch. *Cho.* 1061 et celle de Penthée dans Eur. *Bac.* 918-922. Nous ne trouvons pas appropriée la comparaison avec la vision d'Agavé dans Eur. *Bac.* 1106-1147 (qui est, elle, relatée par un messager et acquiert une tout autre valeur dramatique) évoquée par Conacher 1993 : 166. Pour un commentaire stylistique de l'ensemble du passage, on pourra se reporter à Barlow 2008 : 56-57.

> Je vois le bateau à deux rames, je le vois sur le lac et le
> passeur des morts, Charon, m'appelle, la main sur le mât :
> Qu'attends-tu ? Dépêche-toi, tu me retardes. C'est ainsi
> qu'il me presse avec rage.

Dans cette première vision, Alceste s'attarde sur Charon, le transporteur des âmes des morts, qui l'attend pour la conduire de l'autre côté de l'Achéron[167]. La seconde vision d'Alceste (v. 259-263) est encore plus effrayante et inquiétante :

> ἄγει μ' ἄγει τις, ἄγει μέ τις (οὐχ
> ὁρᾷς;) νεκύων ἐς αὐλάν,
> ὑπ' ὀφρύσι κυαναυγέσι
> βλέπων πτερωτὸς Ἅιδας.
> τί ῥέξεις; ἄφες. οἵαν ὁδὸν ἁ δει-
> λαιοτάτα προβαίνω.
>
> Quelqu'un m'entraîne, quelqu'un m'entraîne (ne
> le vois-tu pas ?) dans la demeure des morts,
> sous ses sourcils à la sombre lumière,
> il me regarde, l'ailé Hadès.
> Que vas-tu faire ? Lâche-moi ! sur quelle route
> Moi, malheureuse, j'avance !

Alceste sent quelqu'un l'entraîner et voit se matérialiser devant ses yeux une figure ailée, au regard torve, dans laquelle elle croit reconnaître Hadès[168]. L'allusion à cette créature ailée a poussé Wilamowitz à corriger le texte, au prétexte qu'il ne pouvait être question ici d'Hadès, celui-ci n'étant jamais représenté avec des ailes et ne conduisant pas les âmes dans son royaume (une tâche généralement accomplie par Hermès). Le philologue allemand a remplacé Ἅιδας par Ἅιδαν, à considérer comme un accusatif dépendant de βλέπων. L'intervention textuelle n'est pourtant pas nécessaire, si l'on interprète cette référence dans un sens plus général[169].

Du reste, au-delà de l'identification précise du personnage, l'emploi du terme *Hadès* dans ce contexte n'est absolument pas casuel, mais renvoie implicitement à ce que nous avons dit précédemment de ce mot et, en particulier, au rapport étymologique que les Anciens percevaient entre

167. Voir v. 443-444.

168. L'égarement d'Alceste est très habilement rendu dans la syntaxe de la période, qui passe d'un générique τις à la série de nominatifs βλέπων πτερωτὸς Ἅιδας se terminant sur le nom propre, Hadès. On peut penser que le verbe προβαίνω illustrait également un mouvement scénique du personnage.

169. Voir Dale 1954 : 72 ; Paduano 1993 : 76. Même l'identification, traditionnellement acceptée (voir Torraca 1963 : 90-93), du personnage ailé avec Thanatos présente des problèmes : ce n'est pas Thanatos qui conduit les âmes des morts aux Enfers ! Sur cette question, on lira avec profit Parker 2007 : 109.

Hadès et le verbe voir (ἰδεῖν)[170]. L'allusion étymologique est suggérée par le jeu de mot βλέπων... Ἄιδης (« Hadès qui voit », v. 262). De plus, une brève comparaison entre les deux visions d'Alceste dont nous venons de parler et entre leurs constructions discursives respectives peut nous conforter dans cette idée. Les reprises formelles[171] ou lexicale[172] sont évidentes et ont été remarquées par les commentateurs[173]. Il faut néanmoins en saisir toute la mesure.

Ces reprises en effet ne sont pas seulement une fine touche expressionniste d'Euripide, qui traduit magnifiquement la surprise, l'horreur, la peur et l'égarement d'une femme face à la mort. Elles contiennent aussi un changement de perspective très parlant : à la répétition du verbe ὁρῶ correspond la formule ἄγει μέ τις. C'est dire que, de sujet actif d'un regard presque liminaire sur l'outre-tombe, Alceste est devenue l'objet d'une action violente ; de sujet du regard (ὁρῶ), elle en est devenue l'objet (βλέπων... Ἄιδας). Si, dans la première vision, c'était Charon qui lui adressait la parole pour l'inciter à entrer[174], maintenant c'est elle qui s'adresse à Hadès pour lui demander de la laisser partir[175]. On remarquera la symétrie frappante entre les paroles de Charon et celles d'Alceste : dans les deux cas, elles sont constituées par une question introduite par τί et suivie d'un impératif.

Le regard d'Hadès (expression qui est presque un oxymore par jeu étymologisant interposé), « qui regarde sous ses sourcils à la sombre lumière », représente l'enfoncement progressif d'Alceste dans les ténèbres de la mort. La référence au regard sombre d'Hadès n'est pas une simple note de couleur, mais renvoie à une longue tradition poétique. Dans l'*Iliade*, Zeus répond à la supplication de Thétis par un hochement de la tête « sous ses sourcils à la lumière sombre », en signe d'assentiment[176]. Chez Ibycos, c'est Éros qui suscite l'amour en regardant « sous ses sourcils à la lumière sombre »[177]. Selon Anacréon, les Nymphes qui accompagnent Éros et Aphrodite ont un regard sombre[178]. Dans tous ces cas, le regard « à la lumière sombre » est celui d'une figure divine qui détermine une action de manière irrévocable. Mais ce même caractère sombre n'est pas sans rappeler le « nuage sombre » dont les dieux homériques enveloppent les

170. Voir *supra*, p. 61 *sq*.
171. V. 252, ὁρῶ... ὁρῶ = v. 259, ἄγει... ἄγει.
172. V. 253, νεκύων = v. 260, νεκύων.
173. Voir Dale 1954 : 72 ; Parker 2007 : 106-107.
174. V. 255-256 : τί μέλλεις ; / ἐπείγου.
175. V. 262 : τί ῥέξεις ; / ἄφες.
176. *Il.* 1, 528 : κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι. Voir aussi *Il.* 17, 209. Au v. 102 du chant 15, c'est le regard d'Héra qui « ne se détend pas sous ses sourcils à la lumière sombre ».
177. Fr. 6, 1-2 Page : κυανέοισιν ὑπὸ / βλεφάροις.
178. Fr. 12, 2 Page : Νύμφαι κυανώπιδες.

héros qu'ils veulent protéger dans l'*Iliade*, le brouillard que Poséidon jette sur le navire d'Ulysse pour l'égarer dans l'*Odyssée*[179], ou le même « nuage sombre » qui obscurcit les yeux des mourants dans la tradition épique et dans la poésie archaïque[180]. Cette nuance n'est donc pas sans évoquer les ténèbres de la mort dans lesquelles Alceste semble effectivement plonger juste après, dans l'épode : « Laissez-moi désormais, laissez-moi. Étendez-moi, je n'ai plus de force dans mes jambes ; Hadès est proche, une nuit sombre glisse sur mes yeux. Mes enfants, votre mère n'est plus. Puissiez-vous voir cette lumière dans la joie »[181].

Mais, avant de passer à l'analyse de la mort d'Alceste, il convient de s'attarder encore un moment sur sa deuxième vision, et tout particulièrement sur le système d'adresses personnelles[182] contenu dans ses paroles. On remarquera que, dans ce passage, Alceste s'adresse à la deuxième personne à deux interlocuteurs différents, d'abord à Admète (v. 259-260 : οὐχ ὁρᾷς ;)[183] et puis à Hadès (v. 263 : τί ῥέξεις ; ἄφες)[184]. De cette manière, le *je* d'Alceste se construit tant par rapport au *tu* d'Admète qu'au *tu* d'Hadès, s'insérant ainsi en même temps dans deux niveaux de communication apparemment contradictoires. Cette efficace stratégie énonciative inscrit dans le discours même d'Alceste son état de suspension entre la vie et la mort. Si la femme peut s'adresser à la deuxième personne aussi bien à Admète qu'à Hadès c'est parce que, comme l'a dit la servante peu avant, Alceste est « morte et vivante à la fois »[185].

Voir la mort 3 : la mort d'Alceste

Dans cette première partie de l'*Alceste*, la mort apparaît d'abord comme un personnage dramatique présent en chair et en os, puis par l'intermédiaire des yeux d'Alceste mourante, comme une puissante vision des lieux d'outre-tombe. Lorsqu'elle se termine, Alceste reprend la parole, cette fois en mètres iambiques, et formule à l'intention d'Admète sa dernière

179. Voir par exemple *Il.* 5, 345 ; 16, 66 ; 23, 188 et *Od.* 12, 405 ; 14, 303.

180. Pour les références homériques, voir *supra*, p. 351. Voir également Simon. fr. 38.1, 12 Page, *AP* 7, 251, 2 et Bacch. *Epin.* 13, 31.

181. V. 266-272 : μέθετε μέθετέ μ' ἤδη· / κλίνατ', οὐ σθένω ποσίν. / πλησίον Ἄιδας, σκοτία / δ' ἐπ' ὄσσοισι νὺξ ἐφέρπει. / τέκνα τέκν', οὐκέτι δὴ / οὐκέτι μάτηρ σφῶν ἔστιν. / χαίροντες, ὦ τέκνα, τόδε φάος ὁρῶτον.

182. Dans le sens défini par Benveniste 1966 : 252-253.

183. La question qu'Alceste pose à Admète laisse bien ressortir l'opposition entre la vision et la réalité, selon un procédé qui trouve des parallèles dans la poésie lyrique (Voir Alcm. fr. 1, 50 Page avec le commentaire de Calame 1983 b : 327) aussi bien que dans l'épopée homérique (voir *Il.* 15, 555 et *Od.* 17, 545).

184. Un cas similaire d'adresse à la mort est présent dans l'*Ajax* de Sophocle (v. 854) : Ὦ Θάνατε, Θάνατε, νῦν μ' ἐπίσκεψαι μολών.

185. V. 141.

demande, celle de ne plus se remarier et de ne pas laisser une marâtre s'occuper de leurs enfants[186]. Une fois qu'Admète a rassuré sa femme et lui a fait ces promesses, Alceste prend congé de son mari et de ses enfants, puis meurt.

Or, non seulement Alceste meurt sur scène, contrairement à l'habitude la plus fréquente dans la tragédie grecque[187], mais elle meurt, pour ainsi dire, deux fois, d'abord à la fin de sa première intervention lyrique[188] et ensuite à la fin du dialogue avec Admète[189]. Les deux scènes sont construites de manière parallèle et se répondent également par des reprises textuelles et lexicales précises :

1. l'obscurité enveloppe les yeux d'Alceste (v. 268-269 : πλησίον Ἅιδας, σκοτία / δ' ἐπ' ὄσσοισι νὺξ ἐφέρπει, « Hadès est proche, une nuit sombre glisse sur mes yeux » ; v. 385 : καὶ μὴν σκοτεινὸν ὄμμα μου βαρύνεται, « mon œil s'alourdit dans l'obscurité ») ;
2. Alceste proclame qu'elle « n'est plus » et elle salue ses enfants (v. 270-272 : τέκνα τέκν', οὐκέτι δὴ / οὐκέτι μάτηρ σφῶν ἔστιν. / χαίροντες, ὦ τέκνα, τόδε φάος ὁρῶτον[190], « Mes enfants, mes enfants, votre mère n'est plus. Puissiez-vous voir cette lumière dans la joie » ; v. 387 : ὡς οὐκέτ' οὖσαν οὐδὲν ἂν λέγοις ἐμέ, « tu peux dire que je ne suis plus rien » et v. 389 : χαίρετ', ὦ τέκνα, « adieu, mes enfants ») ;
3. la réaction de désespoir de la part d'Admète (v. 273-279 ; v. 391).

On constate l'insistance sur les données visuelles : les ténèbres de la mort, qui s'approchaient dans l'antistrophe de l'intervention lyrique d'Alceste, enveloppent désormais complètement la femme. Dale[191] a remarqué que, en redoublant la scène de la mort d'Alceste, Euripide utilise un procédé qui n'est pas inhabituel dans la tragédie, où il arrive qu'une situation soit réalisée d'abord dans une partie lyrique et ensuite au cours d'un dialogue[192].

186. V. 280-325.

187. Sur la mort sur scène, voir Deforge 1997 (à propos d'*Alceste*, voir les pages 35-40).

188. V. 266-272.

189. V. 385-392.

190. On remarquera l'opposition entre l'obscurité dont Alceste a parlé peu avant et le « voir la lumière » qu'elle souhaite à ses enfants ; il faut également noter la double valeur, intraduisible, de χαίροντες, comme forme de salutation et comme souhait de bonheur.

191. Dale 1954 : 74-75.

192. Ainsi, par exemple, dans la scène de Cassandre des *Troyennes* (v. 308-510). On peut trouver un autre exemple de cette technique encore dans l'*Alceste* (v. 861-961) : Admète exprime d'abord sa douleur en trimètres lyriques (v. 861-925), puis en iambes (v. 935-961). Voir *infra*, p. 73 *sqq*. Pour une analyse de ce genre de construction, propre surtout aux premiers drames d'Euripide, voir Di Benedetto 1971 : 24-46. Ces redoublements ne constituent évidemment pas une simple répétition, mais un développement du motif sous une forme différente.

En employant cette technique pour la représentation de la mort d'Alceste, Euripide « ressuscite » la reine, après la « mort lyrique », au début du dialogue avec Admète ; il approfondit et enrichit ainsi l'investigation et la description de la situation ambiguë d'Alceste, en jouant là encore sur la limite entre la vie et la mort.

Nous avons remarqué l'insistance sur les données visuelles dans les paroles d'Alceste. Est-il encore besoin de s'interroger sur les raisons qui ont poussé Euripide à laisser mourir Alceste sur scène[193] ? Toute cette première partie de la tragédie n'est qu'un spectacle continu de la mort ; celle-ci s'y donne à voir sous toutes ses formes. Euripide a non seulement offert à son public la vision directe de la mort d'Alceste, mais il en a inscrit dans le texte lui-même le caractère spectaculaire, en créant un jeu de regards complexe entre les différents personnages du drame, jeu qui implique le chœur, Admète, le petit Eumélos, et fait converger leurs regards au moment même de la mort d'Alceste. Ainsi, juste avant l'entrée d'Alceste sur scène, le chœur anticipe-t-il les événements qui vont s'y dérouler : « C'est un malheur pour lequel il faudrait s'égorger, il ne suffirait pas de se pendre, parce qu'il verra mourir (κατθανοῦσαν ἐπόψῃ) en ce jour sa femme, non pas chère, mais très chère »[194]. Suit, juste après, la vision d'Alceste, précédée par l'apostrophe au soleil et la précision d'Admète : « Il nous voit (ὁρᾷ), toi et moi. »[195]

Le soleil voit Alceste et Admète ; Alceste voit Charon et Hadès[196] ; Admète voit Alceste[197] ; le chœur « contemple (λεύσσων) le sort du roi »[198] ; ces regards qui s'enchaînent et s'entrelacent se retrouvent tous figés sur le corps désormais inanimé d'Alceste, dans les paroles du petit Eumélos, qui invite (Admète ? le chœur ? le spectateur ?) à regarder (v. 399-400) :

> ἴδε γὰρ ἴδε βλέφαρον καὶ
> παρατόνους χέρας.
> ὑπάκουσον ἄκουσον, ὦ μᾶτερ, ἀντιάζω.
>
> Regarde, regarde la paupière et
> les mains inertes.
> Écoute-moi, écoute-moi, ma mère, je t'en prie.

193. Il n'est pas non plus besoin, nous semble-t-il, d'imaginer, comme le fait Torraca, que « il fatto è così stupefacente che se Alcesti non morisse sulla scena, alla presenza degli spettatori, questi avrebbero potuto dubitare della realtà della resurrezione » (Torraca 1963 : 97). Certains, en effet, en ont douté pour de bon, comme Verrall 1895 : 25 ; Kott 1970 : 78-108.

194. V. 228-233.

195. V. 246-247 : ὁρᾷ σε κἀμέ, δύο κακῶς πεπραγότας, / οὐδὲν θεοὺς δράσαντας ἀνθ' ὅτου θανῇ. On remarquera qu'ici encore le sort d'Admète est associé à celui d'Alceste. Les deux sont également κακῶς πεπραγότες.

196. V. 252 : ὁρῶ... ὁρῶ, et *supra*, p. 67 *sqq*.

197. Voir le passage cité plus haut (v. 228-233) ainsi que le v. 280 : Ἄδμηθ', ὁρᾷς...

198. V. 240-241.

De manière très parlante, Eumélos, en rappelant l'attention sur la paupière d'Alceste, réunit un trait de réalisme cru à la valeur symbolique que l'on sait. Pareillement Admète, peu avant qu'Alceste expire, la supplie de poser son regard sur ses enfants (v. 390 : βλέψον πρὸς αὐτοὺς βλέψον), comme si, par le simple fait de continuer à voir, elle pouvait tenir la mort à distance.

On remarquera que la monodie d'Eumélos contient, comme la deuxième vision d'Alceste que nous avons déjà analysée, deux différentes allocutions, qui font appel respectivement à la vision et à l'audition. La première allocution (ἴδε γὰρ ἴδε) s'adresse vraisemblablement à Admète, mais elle sollicite également le regard du spectateur. La seconde (ὑπάκουσον ἄκουσον) est au contraire adressée à la mère morte et destinée à rester sans réponse. Alceste est vraiment morte. C'est sa paupière qui le dit, c'est son silence. Et Admète l'exprime d'une manière significative, dans sa réplique au petit Eumélos : « (tu lui parles) mais elle n'entend pas et ne voit pas » (τὴν οὐ κλύουσαν οὐδ' ὁρῶσαν, v. 404).

Les tentatives faites par le petit enfant pour rétablir la communication avec sa mère par la vue et par l'ouïe sont vouées à l'échec. Dans ces mots d'Admète convergent le parcours que l'on a suivi dans la première partie du chapitre et celui que nous traçons à présent.

Voir la mort 4 : le palais vide et la statue d'Alceste

Le chœur célèbre la gloire d'Alceste : bien qu'elle soit désormais descendue dans l'Hadès, sa renommée ne va pas disparaître, mais elle deviendra l'objet du chant des poètes, à Sparte comme à Athènes (v. 435-475)[199]. À la fin du *stasimon*, Héraclès survient et accepte l'hospitalité qu'Admète lui a proposée. Après l'affrontement entre Admète et son père Phérès, Héraclès, ayant pris connaissance de la mort d'Alceste, sort pour aller récupérer la femme de son ami. C'est alors qu'Admète réapparaît sur scène avec le cortège funéraire.

Admète s'adresse au palais et exprime son trouble et son chagrin de le voir vide, privé de sa femme. D'une manière très parlante, cette scène reproduit le même schéma formel que la scène de la mort d'Alceste : une intervention plus posée et réfléchie fait suite à une première partie de grand transport émotionnel en récitatif[200]. Ainsi Euripide peut-il souligner la correspondance entre les deux situations et approfondir l'association entre les expériences des deux personnages qu'on a déjà remarquée précédemment.

199. Pour une analyse des problèmes que posent ces vers, on pourra se reporter à notre contribution Marseglia 2013.

200. Voir l'analyse de Parker 2007 : 222-223.

Dans les paroles qu'Admète utilise pour s'adresser au palais vide (v. 861-862), nous retrouvons maintenant une autre représentation visuelle de la mort, non moins puissante :

> ἰώ, στυγναὶ πρόσοδοι, στυγναὶ δ' ὄψεις
> χήρων μελάθρων.
>
> Hélas ! Entrée détestable, vue détestable
> de la maison veuve.

Après l'agonie et les funérailles d'Alceste, la mort se montre à Admète dans l'absence qui remplit la maison : « Comment pourrai-je supporter d'entrer dans ce palais ? Qui saluerai-je (προσειπών), par qui serai-je salué (προσρηθείς) pour que le retour me soit agréable (τερπνῆς) ? Où irai-je ? À l'intérieur, la solitude me chassera lorsque je verrai (εἰσίδω) vide le lit de ma femme et la chaise où elle était assise, et dans la maison le plancher poussiéreux, et que mes enfants, tombant à mes genoux, pleureront leur mère, et que les serviteurs pleureront leur maîtresse qui est partie de la maison. »[201]

La description qu'Admète donne de la maison insiste, en les renversant, sur les mêmes détails que le récit de la servante au début de la tragédie (v. 157-195) : le lit nuptial (v. 175-188/v. 945), les larmes des enfants (v. 189-190/v. 947-948), les pleurs des serviteurs (v. 192-193/v. 948-949), l'échange réciproque de salutations (v. 195/v. 942). Mais, bien évidemment, le récit de la servante avait Alceste comme protagoniste et nous présentait la femme agissant à l'intérieur de la maison ; l'évocation d'Admète a également Alceste comme protagoniste, mais sa présence se cache derrière les pronoms interrogatifs (v. 942 : τίνα... τοῦ), dans le creux des espaces qu'elle a habités dans le passé (le lit, la chaise, v. 945-946), dans l'abandon des tâches ménagères (v. 947), dans les pleurs des enfants et des serviteurs (v. 948-949) qui dénoncent ce qui est perdu à jamais dans le lointain (v. 949 : ἐκ δόμων ἀπώλεσαν). Dans la comparaison entre ces deux descriptions, on mesure le drame d'Admète et le sens de ses mots. Ce n'est qu'en voyant la maison vide qu'il peut réaliser pleinement la signification de la mort d'Alceste et s'écrier : ἄρτι μανθάνω (« enfin je comprends », v. 940).

Le spectacle de la mort prend ici son aspect le plus humain, et peut-être le plus tragique, de spectacle soustractif, fait des endroits et des situations qu'Admète avait l'habitude de partager avec Alceste dans la vie quotidienne, qui évoque des souvenirs (ainsi Admète repense-t-il à la première fois qu'il a franchi le seuil de la maison avec Alceste le jour de

201. V. 941-949, ainsi que les v. 885-887 : παίδων δὲ νόσους καὶ νυμφιδίους / εὐνὰς θανάτοις κεραϊζομένας / οὐ τλητὸν ὁρᾶν.

leurs noces, v. 915-925) et qui engendre une insoutenable solitude[202]. Voir la mort signifie alors, comme le dit le chœur aux v. 876-877, « ne plus voir » :

> τὸ μήποτ' εἰσιδεῖν φιλίας ἀλόχου
> πρόσωπόν σ' ἔσαντα λυπρόν.
>
> Ne plus jamais voir devant tes yeux le visage de ta
> femme chérie, quelle souffrance !

Il convient à ce moment de revenir aux promesses qu'Admète a faites à Alceste dans leur dernier dialogue juste avant sa mort[203]. Il a promis non seulement de ne pas se remarier, mais aussi de porter le deuil toute sa vie, de mettre fin aux chants et aux banquets dans sa maison, dans l'attente de se réunir avec sa femme à l'heure de sa propre mort.

Si, de retour des funérailles, Admète se chagrine à la vue du palais et du lit vides, c'est justement en prévision de ce moment qu'il a ajouté une dernière promesse à celles qu'on vient de rappeler : « façonné de la main savante d'un artiste, le simulacre de ton corps (δέμας εἰκασθέν, mot à mot : « ton corps façonné de manière semblable ») sera étendu sur le lit : en me jetant sur lui, en le serrant dans mes bras et en invoquant ton nom, je croirai avoir ma femme entre mes bras sans l'avoir : joie froide, je le sais, mais capable pourtant d'alléger le poids de mon âme »[204]. La statue qu'Admète veut faire réaliser vise donc à combler cette absence. Comme l'a montré Jean-Pierre Vernant dans son étude sur « la figuration de l'invisible et la catégorie psychologique du double »[205], la fonction de pareilles représentations est de « traduire dans une forme visible la puissance du mort et d'en effectuer l'insertion [...] dans l'univers des vivants »[206]. En ceci, la promesse d'Admète est strictement reliée à ce qu'il ajoute juste après (v. 354-356) :

> ἐν δ' ὀνείρασιν
> φοιτῶσά μ' εὐφραίνοις ἄν· ἡδὺ γὰρ φίλους
> κἀν νυκτὶ λεύσσειν, ὅντιν' ἂν παρῇ χρόνον.
>
> En me rendant visite dans mes rêves, tu pourras me
> consoler : il est doux en effet de voir les gens qu'on aime,
> même la nuit, si peu qu'on le puisse.

202. Voir v. 944.

203. Voir *supra*, p. 52 *sqq*.

204. V. 348-354 : σοφῇ δὲ χειρὶ τεκτόνων δέμας τὸ σὸν / εἰκασθὲν ἐν λέκτροισιν ἐκταθήσεται, / ᾧ προσπεσοῦμαι καὶ περιπτύσσων χέρας / ὄνομα καλῶν σὸν τὴν φίλην ἐν ἀγκάλαις / δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν· / ψυχρὰν μέν, οἶμαι, τέρψιν, ἀλλ' ὅμως βάρος / ψυχῆς ἀπαντλοίην ἄν.

205. Vernant 1985 : 325-338.

206. Vernant 1985 : 337. Vernant commente le passage d'*Alceste* aux pages 332-333. Dans la lignée de son analyse, voir aussi Franco 1984.

La statue et le rêve permettent à Admète de remplir l'absence et de voir l'invisible[207]. Mais, en même temps qu'ils rendent présent ce qui est absent, ils en dénoncent l'irrémédiable altérité : le plaisir d'Admète est dès lors destiné à ne rester qu'un « froid plaisir » (v. 353).

Détourner le regard et recouvrer la vue

Si c'est le fait de « ne pas voir » qui angoisse Admète à l'intérieur de la maison, à l'extérieur c'est le fait de « voir » et d'« être vu » : « dehors ce seront les noces des Thessaliens et les assemblées fréquentées par des femmes qui m'éloigneront. Je ne supporterai pas la vue (λεύσσων) des jeunes filles de son âge. Et mes ennemis diront : Regarde (ἰδοῦ) celui qui vit dans la honte, qui n'a pas eu le courage de mourir, qui pour éviter la mort, dans sa lâcheté, a donné en échange sa femme » (v. 950-957). En évitant la mort, Admète a évité de devenir « invisible » ; dès lors « être vu » signifie être vivant, avoir survécu au destin de mort qui pesait sur lui, et devient le signe de cette perte d'εὔκλεια que Phérès lui avait reprochée (v. 694-698) et que maintenant Admète lui-même reconnaît[208].

L'une des autres préoccupations d'Admète est de voir les jeunes filles qui ont le même âge qu'Alceste. Cette allusion, en rapport avec la promesse de ne pas avoir d'autres femmes, nous conduit aussi dans une autre sphère directement associée à la vue, celle du désir amoureux. Dans la physiologie de l'*erōs* c'est justement par le biais de la vue et du regard que le désir se transmet[209]. Mais la crainte qu'Admète exprime dans ces paroles anticipe aussi le contact avec la femme voilée et nous transporte ainsi de manière directe dans la scène finale.

Héraclès reproche tout d'abord à Admète de lui avoir caché la mort d'Alceste (v. 1008-1019), puis lui demande de prendre et de garder cette femme voilée[210] qui l'accompagne et qu'il lui présente comme le prix gagné au cours d'une lutte très dure (v. 1020-1036). Admète refuse poliment l'offre de son ami : « Ne me rappelle pas ma douleur ; en la voyant (ὁρῶν) dans la maison je ne pourrais pas m'empêcher de pleurer. »[211] S'il est bien

207. Sur la connexion entre la statue et le rêve, voir Brillante 1988 : 28-30.

208. Sur la signification de l'expédient rhétorique par lequel Admète met dans la bouche d'un hypothétique ennemi des accusations dont il reconnaît la validité, voir Parker 2007 : 242.

209. Sur la physiologie du désir amoureux, voir Calame 1996b : 30-35.

210. La présence du voile d'Alceste n'est pas indiquée directement dans le texte, mais elle est généralement déduite des v. 1050, 1062-1067, et notamment de la scholie au v. 1050 : καὶ γὰρ νέα φαίνεται ὡς ἐκ τῆς ἐσθῆτος· ἦν γὰρ περικεκαλυμμένη. L'existence du voile a été remise en question par Masaracchia 1992, mais ses arguments et en particulier son interprétation du περικεκαλυμμένη de la scholie ne nous paraissent pas convaincants. Voir également Telò 2002a : 68 et Mignanego 2003 : 67-68.

211. V. 1045b-1047a : μή μ' ἀναμνήσῃς κακῶν. / οὐκ ἂν δυναίμην τήνδ' ὁρῶν ἐν δώμασιν / ἄδακρυς εἶναι.

vrai qu'il existe une composante érotique dans le discours d'Admète et d'Héraclès[212], dans le cas présent l'élément prédominant est autre : tout comme la maison lui rappelle les expériences vécues avec Alceste, de même la femme lui rappelle de trop près sa femme. Comme Alceste, elle est jeune, au moins à en juger par son habit et par sa parure (v. 1050 : ὡς ἐσθῆτι καὶ κόσμῳ πρέπει). Il est intéressant de remarquer que ces deux mots, ἐσθής et κόσμος, sont exactement les mêmes que ceux que la servante a utilisés au début de la tragédie pour décrire les préparatifs d'Alceste avant sa mort : « Elle prit d'une chambre de cèdre l'habit et la parure et s'en revêtit soigneusement. »[213] En tout cas, c'est l'aspect esthétique qui est mis ici en valeur. Admète constate la ressemblance, repère les indices visuels qui transparaissent même au niveau lexical, mais il ne peut pas s'avancer jusqu'à croire l'impossible[214].

Admète est troublé : « Qui que tu sois, sache que tu as la même taille (μορφῆς μέτρα) qu'Alceste et que tu lui ressembles d'aspect (προσήϊξαι δέμας) »[215]. Les paroles d'Admète rappellent la description de la statue d'Alceste qu'il a promis de faire réaliser et qu'il avait définie comme un δέμας εἰκασθέν (v. 348-349) ; leur effet est également tout à fait semblable : si, grâce à la statue, Admète pouvait « croire avoir sa femme sans l'avoir » (v. 352 : δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν), maintenant il « croit voir sa femme en regardant cette femme » (v. 1066 : δοκῶ γὰρ αὐτὴν εἰσορῶν γυναῖχ᾽ ὁρᾶν). Comme la statue, la présence et la vision de cette femme actualisent pour Admète l'absence d'Alceste et la douleur de sa disparition. C'est pourquoi la vision est insoutenable pour lui, au point qu'il demande à Héraclès de « l'éloigner de ses yeux »[216].

Admète ne soutient pas sa vue et détourne le regard. Héraclès l'invite à mieux regarder la femme (v. 1005 : ἄθρει) et à l'effleurer de la main. À grand-peine parvient-il enfin à vaincre la résistance de son ami : « Voilà, je

212. Voir notamment les v. 1055-1060. Selon la plupart des interprètes, il y a par ailleurs dans cette scène une allusion aux cérémonies nuptiales. On renvoie à Buxton 1987 : 171-173 ; Halleran 1988a ; Rehm 1994 : 84-96 et, pour finir, Mignanego 2003. Voir aussi la note suivante.

213. V. 160-161 : ἐκ δ᾽ ἑλοῦσα κεδρίνων δόμων / ἐσθῆτα κόσμον τ᾽ εὐπρεπῶς ἠσκήσατο. La scène rapportée par la nourrice n'est pas sans rappeler les scènes érotiques de vêtement. Voir, par exemple, le vêtement d'Héra dans Hom. *Il.* 14, 166-188 (voir v. 187 : αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ πάντα περὶ χροΐ θήκατο κόσμον) et celui de Pandora dans Hes. *Op.* 69-82 (cf. v. 76 : πάντα δέ οἱ χροΐ κόσμον ἐφήρμοσε Παλλὰς Ἀθήνη).

214. Héraclès aussi, après la reconnaissance d'Alceste, remarque : ἀπιστεῖν δ᾽ οὔ σε θαυμάζω τύχῃ (v. 1130).

215. V. 1062-1063 : ἥτις ποτ᾽ εἶ σύ, ταὔτ᾽ ἔχουσ᾽ Ἀλκήστιδι / μορφῆς μέτρ᾽ ἴσθι, καὶ προσήϊξαι δέμας.

216. V. 1064-1065 : κόμιζε πρὸς θεῶν ἐξ ὀμμάτων / γυναῖκα τήνδε.

tends ma main, comme si je coupais la tête à la Gorgone » (καὶ δὴ προτείνω, Γοργόν' ὡς καρατομῶν, v. 1118).

Admète évoque le geste de Persée, qui tua la Gorgone Méduse, monstre capable de pétrifier tous ceux qui la regardaient, en détournant son regard d'elle. Cette posture, qui devait vraisemblablement être reprise dans les mouvements scéniques, nous est bien connue par l'iconographie, où Persée est représenté la tête tournée en arrière pendant qu'il allonge le bras pour égorger la Gorgone[217]. Admète alors, comme Persée, tend le bras mais continue de détourner le regard.

Mais, à part le geste, l'évocation de la Gorgone cache aussi autre chose. Les Gorgones en effet sont en rapport très étroit avec l'Hadès[218]. Dans le chant 11 de l'*Odyssée*, Ulysse raconte son arrivée dans l'outre-tombe, où « la terreur le prend à la pensée que la noble Perséphone pourrait lui envoyer du fond de l'Hadès la tête de Gorgone, du monstre terrifiant »[219]. Aristophane aussi, dans les *Grenouilles*, localise les Gorgones dans l'Hadès, près de Cerbère, Styx et Échidna[220]. Image venant de l'Hadès donc, la Gorgone est la figuration des puissances invisibles et effrayantes[221]. Dans la *Théogonie* d'Hésiode, les Gorgones habitent « aux frontières de la nuit » et, comme les autres enfants de Phorcys et de Céto, elles ont un rôle de gardiennes et défendent l'accès à des endroits infranchissables[222].

Par son évocation de la Gorgone, cette figure venant de l'Hadès et habitant les frontières, Admète attire l'attention sur cette dernière représentation de l'invisible qu'est la femme voilée et muette qui accompagne Héraclès. C'est pourquoi Admète détourne le regard jusqu'à ce qu'Héraclès, en soulevant le voile du visage d'Alceste (v. 1021)[223], l'invite à regarder (βλέψον). Admète tourne son regard et peut enfin reconnaître en cette femme son épouse : « Oh, Dieux ! Que vais-je dire ? C'est une vue inespérée que celle-ci ! »[224]. Admète a retrouvé Alceste, il peut lui parler

217. Voir par exemple la célèbre œnochoé d'Amasis conservée au British Museum de Londres (1849.6-20.5) ou l'hydrie du Musée de Villa Giulia de Rome (3556). Pour une analyse de la signification du geste de Persée, voir Frontisi-Ducroux 1995 : 69-70.

218. Voir Vernant 1998 : 47-48.

219. V. 633-635 : ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἥρει, / μή μοι Γοργείην κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου / ἐξ Ἄϊδος πέμψειεν ἀγαυὴ Περσεφόνεια.

220. Aristoph. *Ran.* 475-477 ; voir également Apollod. *Bibl.* 2, 55 ; Hes. *Sc.* 223-225. L'association des Gorgones avec l'Hadès se retrouve encore chez Euripide dans l'*Oreste*, lors du dialogue entre Oreste et l'esclave phrygien (v. 1520-1522) : — μὴ πέτρος γένῃ δέδοικας ὥστε Γοργόν' εἰσιδών ; / — μὴ μὲν οὖν νεκρός· τὸ Γοργοῦς δ' οὐ κάτοιδ' ἐγὼ κάρα. / — δοῦλος ὢν φοβῇ τὸν Ἅιδην, ὅς σ' ἀπαλλάξει κακῶν ;

221. Voir Frontisi-Ducroux 1995 : 68-69.

222. Voir Hes. *Theog.* 270-279.

223. Voir Parker 2007 : 274-276, ainsi que Halleran 1982, sur le geste d'Héraclès.

224. V. 1123 : ὦ θεοί, τί λέξω ; θαῦμ' ἀνέλπιστον τόδε. On remarquera que, dans les vers suivants, Admète s'interroge dans son incrédulité sur la possibilité que sa femme ne

et la toucher (v. 1131), mais, comme Héraclès le lui explique, il ne lui est pas permis « d'entendre (κλύειν) sa voix avant qu'elle ne soit purifiée de sa consécration aux dieux infernaux, le troisième jour »[225].

La mort d'Alceste était indiquée par Admète comme la perte de la capacité de voir et d'entendre (v. 404 : τὴν οὐ κλύουσαν οὐδ' ὁρῶσαν)[226]. La vue de la maison et de la statue muette révélait à Admète cette absence, le désir d'ôter tout plaisir de sa propre vie lui faisait prendre part à la mort d'Alceste. Maintenant Admète peut voir Alceste, mais ne peut pas en entendre la voix. Une ombre de mort reste projetée sur lui.

En tournant son regard vers Alceste, Admète la réintroduit dans le monde visible, la réintègre dans la dimension de la lumière. Mais si l'invisible s'est fait visible, il n'en est pas pour autant devenu plus compréhensible. Le silence qui continue d'envelopper Alceste nous le rappelle.

3. POUVOIRS ET PARADOXES DE LA PAROLE, OPACITÉ DES SIGNES

Deux questions se posent en étroite relation avec l'analyse précédente. D'une part, en effet, la réflexion répétée sur la valeur et le pouvoir éternisant de la parole poétique autant que la double tromperie qui pousse d'abord Héraclès à accepter d'entrer dans le palais d'Admète[227], puis Admète lui-même à accueillir la femme qu'Héraclès veut lui faire garder[228], nous invitent à une réflexion sur le statut, la valeur et les potentialités de la parole. D'autre part, cette parole, même dans son ambiguïté reconnue, semble pouvoir remédier, par la force de persuasion qui est la sienne, à l'incapacité de communication que nous avons remarquée au sujet de certains signes (et en particulier dans les signes, acoustiques et visuels, du deuil)[229].

En partant de ces réflexions et en suivant comme trace l'analyse de la parole et des signes, nous essaierons de considérer le rapport entre ces signes et les différentes représentations visuelles et auditives, en prêtant une attention particulière à la manière dont tous ces éléments sont agencés, juxtaposés ou opposés dans la construction dramatique, à la manière

soit qu'une illusion envoyée par un dieu, un *phasma*. De cette manière, Admète ajoute un autre exemple de ces « figurations de l'invisible » auxquelles nous avons fait référence : voir Vernant 1978 : 343-358. Nous reviendrons sur le *phasma infra*, p. 88 *sqq*.

225. V. 1144-1146 : οὔπω θέμις σοι τῆσδε προσφωνημάτων / κλύειν, πρὶν ἂν θεοῖσι τοῖσι νερτέροις / ἀφαγνίσηται καὶ τρίτον μόλῃ φάος.

226. Voir *supra*, p. 70 *sqq*.

227. V. 476-550.

228. V. 1008-1158.

229. Voir *supra*, p. 45 *sqq*.

dont ils interagissent et aux conséquences que cela engendre chez les spectateurs.

La parole poétique et la gloire d'Alceste

> « Si j'avais la voix et le chant d'Orphée, pour enchanter de mes accents la fille de Déméter et son époux et t'emporter de l'Hadès, je descendrais et ni le chien de Pluton, ni le vieux transporteur courbé sur la rame ne pourraient me retenir avant que je ne ramène ta vie au jour. »[230]

Après ses promesses à Alceste, Admète évoque la figure mythique d'Orphée[231], incarnation du pouvoir persuasif et magique de la parole poétique et du chant qui parviennent à dépasser et à annuler la limite entre la vie et la mort[232].

Si, en évoquant Cerbère et Charon, Admète paraît presque se projeter dans cet Hadès entraperçu peu avant dans la vision d'Alceste[233], la syntaxe de l'irréel dénonce l'impossibilité de son projet. Admète ne possède ni la voix ni le chant d'Orphée. Son projet demeure donc irréalisable, tout comme l'était l'hypothèse formulée peu avant par le chœur, qui, pour ressusciter Alceste, avait invoqué Asclépios, personnage dont Apollon a rappelé dans le prologue l'histoire mythique et la mort[234].

Comme il ne peut pas poursuivre l'idée de dépasser la limite entre la vie et la mort, Admète assimile sa vie à la mort et, de même qu'Alceste a renoncé aux plaisirs de sa jeunesse[235], il efface de sa vie les joies et les plaisirs, en commençant par ceux de la musique et du chant. La poésie ne peut plus servir à Admète pour vaincre la mort ; c'est pourquoi la muse est bannie de sa demeure. La maison d'Admète va donc rester à jamais en silence et le roi élargit même cet interdit à toute la cité pendant un an : « Qu'aucun son de flûte ni de lyre ne résonne dans la ville pendant douze mois » (v. 430-431).

Ce silence qui régnera dans la maison d'Admète jusqu'à la fin de ses jours et qui s'élargit à la cité entière, s'oppose de manière stridente à la situation de la maison dans la période qui précède le début de l'action dramatique, lorsque la « Muse tenait la maison » (v. 344 : μοῦσαν ἣ κατεῖχ' ἐμοὺς δόμους) et que, comme le rappelle peu après le chœur, la maison d'Admète

230. V. 357-362.
231. Voir en particulier l'analyse de Segal 1995 : 3-44.
232. C'est le témoignage le plus ancien de la catabase d'Orphée. Le contexte des paroles d'Admète a fait croire qu'une référence à une fin heureuse de l'histoire serait ici nécessaire. Sur cette question, voir Linforth 1941 : 16-17 ; Dale 1954 : 80 ; Paduano 1993 : 83 ; Susanetti 2001 : 205-206 et Riedweg 2004.
233. Voir en particulier les v. 252-257.
234. La comparaison entre les deux passages est suggérée par Segal 1995 : 19.
235. V. 288-289 : οὐδ' ἐφεισάμην / ἥβης, ἔχουσ' ἐν οἷς ἐτερπόμην ἐγώ.

abritait encore Apollon, « le dieu Pythien à la belle lyre » (v. 570), lui que nous avons vu s'éloigner à la fin du prologue. En ce temps-là, « les lynx tachetés paissaient avec le troupeau pour le plaisir du chant et la bande fauve des lions venait de la vallée de l'Othrys, et au son de sa cithare dansait la biche » (v. 578-587).

Le chœur s'attarde ici dans une description du charme qu'Apollon exerce sur les animaux par le biais de son chant et qui n'est pas sans rappeler, de très près encore une fois, la légende d'Orphée[236], qui, par sa voix et sa cithare, pouvait charmer les animaux, les hommes et les dieux, et, comme le rappelle un *stasimon* des *Bacchantes*, « menait ensemble les arbres et les fauves »[237]. Encore une fois, dans les paroles du chœur, l'accent est mis sur la valeur et les pouvoirs exceptionnels de la poésie, qui peut agir sur les éléments jusqu'à inverser ou détourner l'ordre de la nature elle-même. Néanmoins, ici encore, la description du pouvoir magique de la poésie n'est qu'une description en négatif : tout comme Admète ne possède pas la voix ni le chant d'Orphée pour pouvoir descendre chercher son épouse défunte au fond de l'Hadès, de même Apollon est désormais distant ; si le désir d'Admète n'était qu'un vœu irréalisable, celui du chœur n'est que le souvenir d'un passé perdu.

Dès lors, la magie de la parole poétique paraît impuissante face à l'inéluctabilité de la mort. Nous retrouvons ce même concept, exprimé de manière plus articulée et complète, dans le célèbre passage initial du quatrième et dernier *stasimon :* « par le chant des Muses je m'élançai haut dans le ciel, en m'attachant à de nombreuses pensées, je ne trouvai jamais rien de plus fort que la Nécessité. Je n'ai trouvé de remède ni dans les tablettes thraces dictées par la voix d'Orphée, ni parmi les antidotes que Phœbus a appris aux descendants d'Asclépios pour le bien des hommes affligés » (v. 962-971)[238]. On retrouve dans ces vers la mention des Muses, d'Orphée et d'Asclépios, déjà présente dans les passages précédents, mais elle s'accompagne ici d'un élargissement sensible de l'horizon. Dans ces paroles, où de nombreux critiques ont voulu voir dès l'Antiquité la présence du poète lui-même[239], il n'est plus question de

236. Comme l'a remarqué Maas, χαρᾷ μελέων au v. 579 rappelle Aesch. *Agam*. 1630 où il est dit à propos d'Orphée qu'il arrivait à tout mouvoir φθογγῆς χαρᾷ. Cf. Dale 1954 : 100. Sur la légende d'Orphée, voir notamment Riedweg 1996.

237. V. 561-563 : Ὀρφεὺς κιθαρίζων / σύναγεν δένδρεα μούσαις, / σύναγεν θῆρας ἀγρώστας.

238. ἐγὼ καὶ διὰ μούσας / καὶ μετάρσιος ἦξα, καὶ / πλείστων ἁψάμενος λόγων / κρεῖσσον οὐδὲν Ἀνάγκας / ηὗρον οὐδέ τι φάρμακον / Θρήσσαις ἐν σανίσιν, τὰς / Ὀρφεία κατέγραψεν / γῆρυς, οὐδ' ὅσα Φοῖβος Ἀ- / σκληπιάδαις ἔδωκε / φάρμακα πολυπόνοις / ἀντιτεμὼν βροτοῖσιν.

239. Ainsi la scholie au v. 962 : ὁ ποιητὴς διὰ τοῦ προσώπου τοῦ χοροῦ βούλεται δεῖξαι ὅσον μετέσχε παιδεύσεως. Voir Di Benedetto 1971 : 80-81.

la poésie seulement, mais aussi de la science, de la philosophie et de la médecine (par la référence aux Asclépiades), aussi bien que de la pratique rituelle (par l'allusion à Orphée)[240]. Toutes ces expériences intellectuelles sont assimilées dans ce que Davide Susanetti définit comme un « bilancio negativo della cultura contro il limite della morte »[241].

On trouve néanmoins dans l'*Alceste* une vraie insistance sur le thème de la poésie, de son pouvoir et de sa fonction : ce n'est pas un hasard si elle a poussé de nombreux critiques à une lecture métapoétique, qui demande à être approfondie. À côté des passages soulignant l'incapacité à dépasser par la poésie les barrières qu'oppose à l'homme l'inéluctabilité de la mort, il faut mentionner au moins un autre passage important, tiré du deuxième *stasimon*, que le chœur chante peu après la mort d'Alceste.

Juste après la mort de sa femme, Admète invite le chœur à entonner la lamentation funèbre (v. 423-424)[242], se prépare à mettre en œuvre tous les préparatifs pour les funérailles de sa femme, promulgue un édit par lequel il élargit le deuil à « tous les Thessaliens qui lui sont soumis » et confirme son intention de tenir le chant et la Muse à l'écart non seulement de sa demeure mais de la cité tout entière : « pendant douze mois, il ne doit y avoir de son de flûte ni de lyre dans la ville, parce que je n'enterrerai jamais de personne plus chère ni meilleure envers moi : elle est bien digne que je l'honore, parce que c'est elle seulement qui a accepté de mourir à ma place » (v. 430-434). L'absence de chants, le silence, le deuil dans lequel Admète promet de passer le reste de sa vie et dans lequel il se propose d'emmener toute la cité sont donc présentés comme la manière de rendre honneur (τιμή, v. 434) à la défunte.

Du point de vue de la mise en scène, on se trouve confrontés à un paradoxe. Non seulement en effet, aussitôt qu'Admète a proclamé ne plus vouloir entendre résonner ni l'*aulos* ni la lyre, le chœur entonne son chant, mais l'objet même du *stasimon* renverse l'idée exprimée par Admète et sa promesse d'honorer Alceste par la mise au ban de la Muse et par la cessation des chants. Il convient cependant de prendre d'abord en considération le deuxième *stasimon* dans son ensemble. Comme dans d'autres *stasima* euripidéens, le chœur reprend et ré-élabore les événements

240. La scholie au v. 968 cite le témoignage d'Héraclide du Pont, selon lequel il existait un recueil de tablettes orphiques dans le temple de Dionysos sur l'Hémos en Thrace.

241. Susanetti 2001 : 23.

242. Il faut remarquer l'expression antinomique utilisée ici par Admète : le chant qu'il demande au chœur est un « péan sans libation pour le dieu d'en bas » (παιᾶνα τῷ κάτωθεν ἄσπονδον θεῷ, v. 424). Sur cette question, on pourra se reporter aux pages suivantes et à Marseglia 2013.

qui viennent de se produire[243]. On retrouve ainsi dans ce chant plusieurs éléments déjà remarqués dans les passages cités précédemment :

- comme dans les vers où Admète se plaignait de ne pas posséder la voix d'Orphée, nous retrouvons dans le deuxième *stasimon* une sorte de projection des personnages dans l'au-delà, par l'évocation d'Hadès et de Charon[244] ;
- bien que les deux passages reprennent la description qui figure dans la vision d'Alceste[245], dans ceux-ci l'Hadès est mis à distance, il n'est plus évoqué comme présence réelle, comme c'était le cas dans les paroles d'Alceste[246], mais seulement par allusion, et se trouve relégué dans l'impossibilité du désir[247] ;
- comme dans la référence à Orphée et comme dans le quatrième *stasimon*, nous retrouvons dans ce chant du chœur le thème de l'impossibilité de vaincre la mort, formulé de manière explicite aux vers 455-459.

On trouve pourtant dans ce *stasimon* un élan nouveau et une nouvelle évaluation du rôle et du pouvoir de la poésie, qui ressort tout particulièrement dans la première antistrophe (v. 445-454), qu'il convient de citer en entier :

> πολλά σε μουσοπόλοι
> μέλψουσι καθ' ἑπτάτονόν τ' ὀρείαν
> χέλυν ἔν τ' ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις,
> Σπάρτᾳ κυκλὰς ἁνίκα Καρνεί-
> ου περινίσεται ὥρα
> μηνός, ἀειρομένας
> πανύχου σελάνας,
> λιπαραῖσί τ' ἐν ὀλβίαις Ἀθάναις.
> τοίαν ἔλιπες θανοῦσα μολ-
> πὰν μελέων ἀοιδοῖς.

Les serviteurs de la Muse vont te chanter à maintes reprises sur la lyre aux sept cordes et même en chants sans lyre, à Sparte, lorsque le mois Carnéen revient et que la lune est haute dans le ciel pendant toute la nuit, et dans la magnifique et heureuse Athènes : telle est la matière de chant que, par ta mort, tu as laissée aux poètes.

243. Voir Kranz 1988 : 212.

244. On comparera les v. 439-444 et les v. 360-362.

245. Comme l'a bien remarqué Susanetti 2001 : 215.

246. De manière significative, l'utilisation du présent de l'indicatif, à la première, deuxième ou troisième personne du singulier (v. 252 : ὁρῶ, ὁρῶ; v. 255 : καλεῖ, μέλλεις ; v. 253 : ἐπείγου, κατείργεις ; v. 254 : ταχύνει; v. 259 : ἄγει, ἄγει, ὁρᾷς) décrit une action réelle qui implique directement le sujet au moment où il parle ; cette impression se trouve accrue par l'emploi du discours direct.

247. Comme le montre l'utilisation de l'optatif (voir, par exemple, v. 455 : εἴθ'... εἴη, v. 456 : δυναίμαν).

La reprise du thème du pouvoir de la poésie, inauguré par l'allusion à Orphée, est évidente[248], mais cette fois-ci les rapports sont renversés : ce n'est pas l'incapacité de la poésie face à la mort que le chœur souligne en ces vers, mais au contraire la possibilité qu'Alceste, une fois devenue grâce à sa mort un objet de chant pour les poètes, atteigne cette gloire immortelle que la poésie seulement peut lui assurer, en perpétuant le souvenir de son sacrifice.

Avant de revenir sur ce passage, il faut faire brièvement allusion à l'une des questions que les interprètes ont soulevées à propos de ces vers, concernant l'opposition entre les chants « sur la lyre » (καθ' ἑπτάτονόν τ' ὀρείαν / χέλυν, v. 446-447) et les chants « sans lyre »[249] (v. 447 : ἀλύροις ὕμνοις). Le terme ἄλυρος est en effet ambigu, puisqu'il peut faire allusion soit à des compositions dépourvues de tout accompagnement musical, soit à des chants avec un accompagnement musical[250] autre que celui de la lyre, c'est-à-dire avec l'accompagnement de l'*aulos*. Cette deuxième hypothèse semble préférable sur la base de la terminologie employée par le chœur (v. 446 : μέλψουσι ; v. 453-454 : μολπὰν μελέων) et qui souligne la dimension chantée de la célébration poétique évoquée[251].

Si cette hypothèse est correcte, la distinction opérée par le chœur ne peut être lue autrement qu'en réponse aux paroles par lesquelles Admète a conclu son intervention peu avant, en répétant son désir de mettre fin à la musique et au chant : « Qu'il n'y ait de son d'*aulos* ni de lyre… » (αὐλῶν δὲ μὴ κατ' ἄστυ, μὴ λύρας κτύπος ἔστω…, v. 430-431).

Juste après cette interdiction de chanter, le chœur chante et, dans son chant, il renverse la perspective suggérée par le roi : ce n'est pas le silence du deuil qui rendra à Alceste sa τιμή, mais ce sont le chant et la poésie qui lui permettront d'atteindre le κλέος, la gloire qui la rendra immortelle.

Nous abordons ici un autre thème fort important sur lequel le drame insiste avec une force particulière, à savoir celui de l'excellence d'Alceste et de la gloire que son sacrifice lui procure. L'ἀριστεία d'Alceste parmi les femmes est mise en évidence à plusieurs reprises[252], par le chœur[253],

248. Voir v. 447 : κλέοντες ὕμνοις et v. 359 : ὕμνοισι κηλήσαντα ; v. 453-4 : μολπὰν μελέων et v. 357 : γλῶσσα καὶ μέλος.

249. Nous avons analysé les problèmes d'interprétation posés par le deuxième *stasimon* dans Marseglia 2013.

250. Ainsi la scholie au v. 447, qui renvoie au fr. 16 Radt de Sophocle.

251. Sur toute la question, on consultera Dale 1954 : 89-90 ; Paduano 1993 : 92-93 ; Susanetti 2001 : 215-216 ; Parker 2007 : 149-151 et notre discussion dans Marseglia 2013. Sur les « chants sans lyre » dans la tragédie, voir aussi Loraux 1999 : 83-99 et Wilson 2000 : 433-439.

252. Sur cet aspect, voir notamment Smith 1983 : 134-137.

253. Voir v. 83-84 : Ἄλκηστις, ἐμοὶ πᾶσί τ' ἀρίστη / δόξασα γυνή ; v. 151 : γυνή τ' ἀρίστη τῶν ὑφ' ἡλίῳ μακρῷ ; v. 235-236 : τὰν ἀρίσταν / γυναῖκα ; v. 241-242 : ἀρίστης ἀλόχου ; v. 442 : γυναῖκ' ἀρίσταν ; v. 742 : γενναία καὶ μέγ' ἀρίστη.

par Admète[254], par la servante[255];, et elle est de surcroît revendiquée par Alceste elle-même[256]. De la même manière, le texte insiste sur la gloire d'Alceste : pour le chœur, Alceste est εὐκλεής (v. 150), pour Admète, elle meurt εὐκλεῶς (v. 292, v. 938).

Ce κλέος est justement assuré à Alceste par le chant des poètes, par ces μουσοπόλοι κλέοντες dont le chœur parle dans le deuxième *stasimon*[257] (v. 447). Il projette Alceste dans le monde épique[258]. Aussi dans le dernier *stasimon* le chœur conclut-il son chant de la sorte :

> « Que personne ne croie que le tombeau de ta femme sera un simple tumulus funéraire. Elle sera honorée comme les dieux et vénérée par les passants. Et quelqu'un, se détournant de son chemin, dira : "Elle est morte pour son mari et elle est maintenant un esprit bienheureux. Salut à toi, vénérable, et donne-nous du bien". Voici les voix qui s'approcheront d'elle. »[259]

Si en ces vers le chœur accomplit le procédé d'apothéose d'Alceste en démon bénéfique, l'image qu'il évoque n'est pas sans rappeler celle suggérée par Hector au chant VII de l'*Iliade*. Défiant en duel celui qui, parmi ses ennemis, oserait se battre contre lui, le héros demande à ce que, s'il est battu, son corps soit rendu aux siens et il s'engage, s'il est vainqueur, à rendre le corps de son adversaire à ces derniers pour qu'ils l'enterrent, puis il ajoute pour finir : « on dira encore parmi les hommes à venir, lorsqu'un bateau riche en rames naviguera sur la mer couleur du vin : "Voilà la tombe d'un homme, mort jadis, un valeureux tué par le noble Hector". Ainsi dira-t-on, et ma gloire (κλέος) ne périra pas »[260].

Mais revenons au deuxième *stasimon*. Nous avons vu une représentation contradictoire du rôle et de la fonction de la parole poétique : si d'un

254. Voir v. 342 : τοιᾶσδε... συζύγου σέθεν, ainsi que les v. 433-434.

255. Voir v. 152 : πῶς δ' οὐκ ἀρίστη

256. Voir v. 324-325 : γυναῖκ' ἀρίστην ἔστι κομπάσαι λαβεῖν, / ὑμῖν δέ, παῖδες, μητρὸς ἐκπεφυκέναι. On pourrait ajouter quelques considérations sur la scène de Phérès. Le vieillard prononce d'abord un timide éloge d'Alceste, définie ἐσθλή et σώφρων (v. 615), qu'il renverse pourtant dans la suite de la discussion, lorsqu'il arrive jusqu'à définir la femme comme « folle », ἄφρων (v. 728). En effet, toute la scène de Phérès explore et met en discussion cet aspect de l'aristie d'Alceste.

257. Le rapport étymologique entre κλέος, κλέω et κλύω (entendre) a été souligné *supra*, p. 16 *sq*. et 26 *sq*.

258. Voir Segal 1993a : 44-46.

259. V. 997-1005 : τύμβος σᾶς ἀλόχου, θεοῖσι δ' ὁμοίως / τιμάσθω, σέβας ἐμπόρων. / καί τις δοχμίαν κέλευ- / θον ἐμβαίνων τόδ' ἐρεῖ· / Αὕτα ποτὲ προύθαν' ἀνδρός, / νῦν δ' ἔστι μάκαιρα δαίμων· / χαῖρ', ὦ πότνι', εὖ δὲ δοίης. / τοῖαί νιν προσεροῦσι φῆμαι.

260. V. 87-91 : καί ποτέ τις εἴπῃσι καὶ ὀψιγόνων ἀνθρώπων / νηΐ πολυκλήϊδι πλέων ἐπὶ οἴνοπα πόντον· / ἀνδρὸς μὲν τόδε σῆμα πάλαι κατατεθνηῶτος, / ὅν ποτ' ἀριστεύοντα κατέκτανε φαίδιμος Ἕκτωρ. / ὥς ποτέ τις ἐρέει· τὸ δ' ἐμὸν κλέος οὔ ποτ' ὀλεῖται. Sur le κλέος, voir en particulier Nagy 1994 : 37-45, mais aussi Vernant 1982.

côté elle semble ne pas pouvoir dépasser la distance qui sépare la vie de la mort, de l'autre elle est le moyen par lequel Alceste peut acquérir la gloire immortelle. Plus qu'une réflexion métapoétique, il faudrait donc peut-être reconnaître en cette représentation ambivalente des limites et des pouvoirs de la Muse poétique la traduction de cette ambiguïté que nous avons remarquée entre la vie et la mort. Le chant du chœur, qui jaillit juste après l'interdiction par laquelle Admète défend la musique et le chant dans la cité de Phères, traduit cette ambiguïté en un contraste sonore de grande efficacité spectaculaire et auditive.

Sur la base des considérations faites jusqu'ici, nous pouvons peut-être mieux comprendre l'expression par laquelle Admète invite le chœur, juste après la mort d'Alceste, à élever le chant funèbre en l'honneur de sa femme : « puisqu'il faut transporter cette dépouille, restez et faites résonner[261] (ἀντηχήσατε) le péan sans libation en réponse au dieu des Enfers »[262]. L'expression « péan d'Hadès » n'est pas étrangère au langage tragique[263] : ainsi, par exemple, c'est un « péan d'Hadès » qu'entonne le chœur des *Sept contre Thèbes* sur les cadavres d'Étéocle et Polynice (v. 869-870). Pour plusieurs commentateurs pourtant, cette expression en oxymoron a paru difficilement compréhensible à l'intérieur de ce passage[264]. Or nous avons vu que le chœur insiste sur la capacité qu'a la parole poétique d'éterniser l'objet du chant. « Si j'avais en moi, si j'avais le pouvoir de te ramener au jour » : même l'évocation de l'impossibilité de vaincre la mort semble prendre une couleur différente et souligner avec d'autant plus de force, dans le contraste, ce que la poésie peut contre l'oubli de la mort. Plutôt que de sceller la victoire de la mort sur Alceste, le chant du chœur, ce « péan de l'Hadès » célèbre au contraire le triomphe, grâce à la gloire de la poésie, d'Alceste sur la mort.

L'opacité des signes

Dans l'analyse de la *parodos*, nous avons remarqué que, même si le silence du palais et l'absence des signes rituels devraient le pousser à

261. Une allusion à l'ὀλολυγή des femmes dans le contexte du péan ?

262. V. 422-424 : ἀλλ', ἐκφορὰν γὰρ τοῦδε θήσομαι νεκροῦ, / πάρεστε καὶ μένοντες ἀντηχήσατε / παιᾶνα τῷ κάτωθεν ἄσπονδον θεῷ.

263. Voir Aesch. *Sept*. 869-70 : τὸν δυσκέλαδόν θ' ὕμνον Ἐρινύος / ἀχεῖν Ἀίδα τ' ἐχθρὸν παιᾶν' ἐπιμέλπειν ; *Agam*. 645 : παιᾶνα τόνδ' Ἐρινύων ; *Cho*. 151 : παιᾶνα τοῦ θανόντος ; Eur. *Tro*. 578 : παιᾶνα στενάζεις ; Eur. *El*. 142-143 : ἀοιδὰν μέλος / Ἀίδα ; Eur. *HF* 1025-1027 : τίνα στεναγμὸν / ἢ γόον ἢ φθιτῶν ᾠδὰν ἢ τίν' Ἄι- / δα χορὸν ἀχήσω ; Eur. *Hel*. 177-178 : παιᾶνα / νέκυσιν ὀλομένοις. Sur les différents termes et expressions pour indiquer les mélodies tristes dans les chants tragiques, voir Albini 1991 : 91-93. Sur le péan dans la tragédie, voir Rutherford 1995 (avec notamment le commentaire aux v. 445-454 d'*Alceste* à la page 121). Sur l'association entre le péan et l'Hadès, voir Swift 2010 : 72-73.

264. Voir Dale 1954 : 86 ; Susanetti 2001 : 212-213.

exclure la mort d'Alceste[265], cette réflexion ne suffit pas pour éloigner l'inquiétude et l'incertitude des vieillards de Phère. Les signes ne renvoient pas à une signification univoque[266].

C'est ce qui arrive également dans le dialogue entre Héraclès et Admète. Lorsqu'Héraclès arrive sur scène pour demander à son ami de l'héberger, il remarque immédiatement ses cheveux coupés, signes du deuil dans lequel il se trouve[267]. Persuadé pourtant par les mots d'Admète, il accepte d'entrer dans le palais. Ce n'est que par la suite, pendant le dialogue avec le serviteur, qu'Héraclès prend connaissance de la vérité. Dans cette circonstance, Héraclès remarque d'abord le visage sombre du serviteur (v. 773) et, après avoir été informé de la mort d'Alceste, il repense aux signes visuels qu'il avait remarqués sans savoir leur attribuer une signification appropriée : « Je l'avais perçu (ἠσθόμην), en voyant les larmes, les cheveux coupés, le visage ; mais il m'a persuadé en disant qu'il devait enterrer une personne étrangère » (v. 826-828). On remarquera l'utilisation du verbe αἰσθάνομαι[268], qui permet à Héraclès d'opposer l'impression première que lui ont donnée les signes visuels du deuil d'Admète et le démenti de son ami qui en a orienté l'interprétation, en articulant de la sorte un spectacle (les signes du deuil) et une parole (celle, persuasive, d'Admète).

De manière symétrique, dans la scène finale, Admète souligne à plusieurs reprises la ressemblance physique entre la femme voilée et son épouse[269], il sent que « regarder cette femme, c'est comme regarder son épouse », jusqu'à ce qu'Héraclès arrive à grand-peine à vaincre sa résistance et à lui faire accueillir la femme dans sa demeure[270]. Tout comme Héraclès, en voyant les signes du deuil, manifeste son désir d'aller demander ailleurs l'hospitalité (v. 538), Admète le prie de « confier la femme à un autre Thessalien » (v. 1042-1043).

Si, au-delà des signes, c'est le langage lui-même qui se fait double et ambigu[271], Héraclès ne manque pas de le souligner lorsque, face aux explications d'Admète selon lequel la femme qui est morte n'est pas une consanguine (συγγενής, v. 532) mais une étrangère[272] (ὀθνεῖος, v. 533), il

265. V. 93 : οὔ τἂν φθιμένης γ᾽ ἐσιώπων.

266. Voir *supra*, p. 45.

267. V. 512 : τί χρῆμα κουρᾷ τῇδε πενθίμῳ πρέπεις ;

268. Sur la valeur du verbe αἰσθάνομαι dans ce passage d'*Alceste*, voir Boehm 1995 : 12-13 et Boehm 2005 : 80.

269. Voir en particulier les v. 1061-1067, et pour une analyse du discours d'Admète sur Alceste, spécialement Jones 1948 : 53-54.

270. Sur cette scène et sur le comportement d'Héraclès, on verra notamment Fitzgerald 1991.

271. Voir v. 519 : διπλοῦς ἐπ᾽ αὐτῇ μῦθος ἔστι μοι λέγειν.

272. Ce qui, sans être techniquement faux, est évidemment trompeur pour Héraclès. Sur la question de l'« étrangeté » d'Alceste, voir Masaracchia 1993.

se rend compte de l'ambiguïté de ces paroles. Pourtant, c'est précisément cette ambiguïté du langage qui, pendant les deux scènes en question, permet à l'action de progresser et qui permet donc la solution positive de l'événement[273].

Caractère double et trompeur du langage, manque de fiabilité des signes, mise en question de la fonction référentielle des mots, voilà autant d'éléments qui, avec le thème du double[274], ne sont pas sans faire penser à une autre tragédie qu'Euripide a composée plusieurs années plus tard, l'*Hélène*[275]. Comme on le sait, en mettant en scène l'εἴδωλον d'Hélène, Euripide explore la fiabilité de la connaissance sensorielle, la fonction communicative du langage[276] et met en cause l'opposition entre réalité et illusion[277]. Dans ce questionnement, les impressions sonores et acoustiques jouent un rôle de premier plan.

Sans pouvoir conduire ici une comparaison textuelle détaillée entre les deux tragédies, nous nous limiterons à quelques considérations de caractère général[278]. Outre le développement de thèmes analogues à ceux mis au jour dans cette analyse de l'*Alceste*, ce qui frappe particulièrement dans l'*Hélène* est en fait la reprise de la structure même de cette tragédie. La duplicité de la situation d'Alceste et d'Admète se présente également au niveau structurel : la *metastasis* du chœur divise la tragédie en deux parties, qui évoquent, notamment par des suggestions sonores opposées, l'ambiguïté vie-mort[279]. Dans l'*Hélène*, Euripide a réutilisé ce schéma[280]. On trouve également une *metastasis* du chœur dans les *Euménides* d'Eschyle (elle marque le passage de la scène à Athènes) et dans l'*Ajax* de Sophocle (afin que le chœur n'assiste pas au suicide du héros sans réagir)[281].

Certes, il faut opérer une distinction fondamentale dans le traitement des thèmes dont nous sommes parti pour cette comparaison. Dans l'*Alceste* en effet, pour ce qui concerne le chœur au début de la tragédie et Héraclès

273. Sur ce paradoxe, voir Bradley 1980.

274. Qu'on songe notamment à la statue qu'Admète se propose de faire réaliser à la mort d'Alceste : v. 348-354. Sur ce sujet, voir Franco 1984, mais également Vernant 1985 : 325-338 ; Brillante 1988 : 28-30 ; Bettini 1992.

275. L'*Hélène* fut représentée en 412, c'est-à-dire 26 ans après l'*Alceste*.

276. Voir notamment Solmsen 1934.

277. Sur ces aspects, voir en particulier Segal 1971, ainsi que Fusillo 1997 : 5-27, où figure une bibliographie plus complète, à laquelle nous renvoyons. Nous y reviendrons *infra*, p. 201 *sqq*.

278. Une comparaison entre les deux tragédies sur le thème du retour de la mort est suggérée par Padilla 2000 ; pour une brève comparaison sur le thème de la relativité des valeurs, voir Conacher 1998 : 44-49.

279. Sur la structure de l'*Alceste*, voir notamment Castellani 1979.

280. Au v. 385, le chœur quitte la scène, comme le souligne Dale 1967 : 93.

281. Sur la *metastasis* du chœur, voir Di Benedetto-Medda 1997 : 239-240.

dans la deuxième partie, la critique et la remise en question ne touchent pas en elles-mêmes les perceptions *sensorielles*, comme ce sera le cas dans l'*Hélène*, mais plutôt les signes *culturels* du deuil (lamentation funèbre, récipient avec de l'eau, mèche de cheveux, cheveux coupés, gémissements, pleurs, visages sombres…). Ce n'est que dans la scène finale que l'attention se déplace au contraire sur les sensations visuelles d'Admète : « Toi, femme, qui que tu sois, sache que tu as la même taille (μορφή) qu'Alceste et que tu lui ressembles (προσήξαι) dans l'allure. Au nom des dieux, éloigne de mes yeux (ἐξ ὀμμάτων) cette femme, ne frappe pas un homme déjà frappé. En la regardant (εἰσορῶν) je crois voir (ὁρᾶν) mon épouse » (v. 1061-1067).

Mais dans ce cas encore nous sommes plutôt éloignés des problématiques de l'*Hélène*. Bien qu'il ne s'agisse plus de signes culturels mais de l'apparence physique réelle de la femme[282], avant de reconnaître Alceste Admète ne se comporte pas de manière très différente d'Héraclès. Celui-ci, tout en remarquant des signes, ne leur avait pas attribué correctement leurs référents ; de même Admète, tout en soulignant l'apparence visuelle de la femme, ne va pas jusqu'à tirer la conclusion, incroyable à ses yeux, qu'il s'agit *réellement* de sa femme ressuscitée, de cette même femme « qu'il vient tout juste d'enterrer » (v. 1129).

Pour que l'on arrive au thème de l'*Hélène*, il reste un dernier pas à faire, celui qu'Admète franchit juste après la révélation par Héraclès de l'identité réelle de la femme. C'est alors qu'Admète, étonné, s'écrie (v. 1123-1127) :

Αδ. ὦ θεοί, τί λέξω ; θαῦμ' ἀνέλπιστον τόδε·
γυναῖκα λεύσσω τὴν ἐμὴν ἐτητύμως,
ἢ κέρτομός μ' ἐκ θεοῦ τις ἐκπλήσσει χαρά ;
Ηρ. οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ τήνδ' ὁρᾷς δάμαρτα σήν.
Αδ. ὅρα δὲ μή τι φάσμα νερτέρων τόδ' ᾖ.

Ad. Ô dieux, que vais-je dire ? C'est une vue inespérée… cette femme que je vois est-elle vraiment la mienne ? Ou bien est-ce une joie trompeuse, envoyée par un dieu ?
Hér. Non, celle que tu vois est bien ta femme.
Ad. Regarde si ce n'est pas un fantôme des Enfers !

Certes, Héraclès se hâte aussitôt d'éloigner cette image de l'esprit d'Admète et de le rassurer sur l'identité véritable de la femme[283]. Néanmoins, dans l'évocation du φάσμα, de la vision trompeuse suscitée par les dieux, nous trouvons formulé le thème fondamental dont Euripide est reparti, plus de vingt ans après, dans la création de l'*Hélène*.

282. V. 1063 : μορφή.

283. Voir v. 1128-1135. Ceci n'a pas empêché certains critiques de douter de l'identité véritable d'Alceste : ainsi Kott 1970 : 78-108 ; Neri 1992 : 110-114.

Duplicité du langage et force de persuasion

Tout comme les autres signes, la parole présente une duplicité et une ambiguïté (διπλοῦς ἐπ᾽ αὐτῇ μῦθος ἔστι μοι λέγειν, comme le dit Admète au v. 519). Toutefois, entre la parole et les autres signes, il est une différence fondamentale à souligner. S'il est vrai que dans les deux cas c'est le système de référence qui est remis en cause, la parole agit pourtant sur l'ambiguïté des signes et elle en oriente l'interprétation par sa propre ambiguïté. Prenons par exemple le cas d'Héraclès. En arrivant sur scène il remarque les cheveux coupés, et en interrogeant Admète il essaie de comprendre comment il doit interpréter ce signe : si c'est l'un de ses enfants, son père, sa mère ou bien sa femme qui est morte. Le discours d'Admète, notamment par la référence à une femme obscurément qualifiée d'ὀθνεῖα (« étrangère », v. 646), rend l'interprétation ambiguë et problématique au point de tromper Héraclès. Comme il le dira lui-même au serviteur : « Je l'avais imaginé, en voyant les larmes, les cheveux coupés, le visage : mais Admète m'a persuadé (ἔπειθε) » (v. 826-828).

Le langage donc, malgré son ambiguïté, ou, mieux, grâce à son ambiguïté même, réussit à camoufler la réalité[284], par sa force de persuasion. Si Admète regrettait de ne pas posséder la voix ni le chant d'Orphée pour pouvoir charmer (κηλήσαντα, v. 359) Perséphone et Hadès et ramener Alceste à la vie, maintenant c'est justement par la tromperie persuasive du discours que le retour d'Alceste sur la scène est rendu possible.

Le thème de la persuasion est posé pour la première fois dans le prologue, lorsqu'Apollon essaie de persuader Thanatos d'épargner la vie d'Alceste[285]. Mais, face à l'inflexibilité de Thanatos, Apollon doit bientôt reconnaître l'impossibilité de réaliser son souhait : « il me semble qu'on ne peut pas te persuader »[286]. Devant la mort, la persuasion semble n'avoir aucun pouvoir. C'est ce que paraît suggérer aussi Aristophane dans la scène célèbre de la pesée des vers dans la partie finale des *Grenouilles*. Alors qu'Euripide y insiste sur le pouvoir de la persuasion (v. 1391 : οὐκ ἔστι Πειθοῦς ἱερὸν ἄλλο πλὴν ὁ λόγος, « la persuasion n'a d'autre temple que la parole »[287]), Eschyle lui oppose la mort (v. 1392 : « parmi les dieux il n'y a que la mort [Θάνατος] qui n'apprécie pas les cadeaux »[288]). Comme le

284. Voir l'emploi du verbe κρύπτω, v. 561 : πῶς οὖν ἔκρυπτες τὸν παρόντα δαίμονα ; v. 857 : ἔκρυπτε δ᾽ ὢν γενναῖος. αἰδεσθεὶς ἐμέ ; v. 1038 : ἔκρυψ᾽ ἐμῆς γυναικὸς ἀθλίους τύχας.

285. Sur l'importance du prologue, on consultera avec profit Torraca 1963 : 103-107 ; Nielsen 1976 : 94 ; Burnett 1965 : 242-243. Pour une analyse détaillée des motifs et des oppositions dans le prologue, voir Bradley 1980 : 114-115. Voir également Gregory 1979 : 262 ; Golden 1971 : 116-118 ; Jakob 1999 : 284-285.

286. V. 48 : οὐ γὰρ οἶδ᾽ ἂν εἰ πείσαιμί σε.

287. Eur. fr. 170 Kann. La scholie rapporte que le vers est tiré de l'*Antigone*.

288. Aesch. fr. 161 Radt. Le vers appartenait, selon le témoignage de la scholie, à la *Niobé*.

remarque Dionysos peu après, le choix de la mort de la part d'Eschyle fait pencher une fois de plus le plateau de la balance en sa faveur (v. 1393-1394 : « la balance penche encore en sa faveur, car il y a posé la mort [θάνατον], le plus lourd des maux »[289]).

Mais, tandis qu'à la fin du prologue la persuasion semblait ne pouvoir jouer aucun rôle dans le développement de l'action dramatique, à la fin de la tragédie c'est justement par la persuasion d'Héraclès (v. 1101 : πιθοῦ ; v. 1109 : πιθοῦ μόνον) qu'Admète accepte d'accueillir la femme mystérieuse dans sa demeure et qu'il peut ainsi se réunir avec son épouse. Il faut remarquer que cette persuasion est perçue par Admète comme une forme de violence[290] (v. 1115-1116) :

> Ηρ. τῇ σῇ πέποιθα χειρὶ δεξιᾷ μόνῃ.
> Αδ. ἄναξ, βιάζῃ μ' οὐ θέλοντα δρᾶν τάδε.
>
> Hér. Je n'ai confiance qu'en ta main.
> Ad. Seigneur, tu me fais violence en me contraignant contre mon gré.

Ce rapport entre persuasion et violence, qui ne paraît pas trop étonnant en relation avec le personnage d'Héraclès, est supposé dès le prologue dans la bouche d'Apollon lui-même. En prenant congé de Thanatos, le dieu anticipe l'issue de l'histoire, en lui annonçant qu'il sera obligé de renoncer à son inflexibilité, grâce à l'intervention d'Héraclès qui le persuadera (πείσῃ, v. 64) en lui arrachant Alceste par la force (βίᾳ, v. 69). Dans l'espace qui sépare cette prophétie de son accomplissement et de sa réalisation scénique dans la scène finale, nous assistons ainsi également au spectacle de cette parole persuasive, dans le passage de la « persuasion de la force » évoquée par Apollon dans le prologue à la « force de la persuasion » dont Admète est la victime dans la scène finale.

De façon très parlante, cette association entre la persuasion et la violence ne concerne pas seulement Héraclès, mais se retrouve aussi dans la tromperie par laquelle Admète persuade Héraclès : « Il m'a persuadé (ἔπειθε) en disant qu'il devait enterrer une personne étrangère. C'est pourquoi, en me forçant (βίᾳ), j'ai franchi le seuil. »[291] Une fois la ruse d'Admète comprise, Héraclès exprime son désir de récompenser son ami en sauvant Alceste de la mort, pour lui témoigner sa reconnaissance (χάρις). La *charis*, thème fondamental de la tragédie, associé à la persuasion par

289. Voir, sur ces vers, Dover 1993 : 367.

290. Le pouvoir du λόγος est un thème courant dans le débat sophistique et, en particulier, chez Gorgias. Voir par exemple l'*Éloge d'Hélène*, 8 : λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς σμικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θειότατα ἔργα ἀποτελεῖ. Sur le rapport entre persuasion et violence, voir Buxton 1982 : 51-66, Rizzini 1998 : 116 et *infra*. Sur la persuasion chez Gorgias, voir notamment Kennedy 1963 : 61-68.

291. V. 827-829 : ἀλλ' ἔπειθέ με / λέγων θυραῖον κῆδος ἐς τάφον φέρειν. / βίᾳ δὲ θυμοῦ τάσδ' ὑπερβαλὼν πύλας.

Apollon dès le prologue[292], décrit tout au long de la tragédie la réciprocité du rapport, aussi bien entre Admète et Alceste[293] qu'entre Admète et Héraclès[294], un échange de dons qui se réalise par un échange de mots et, dans le cas d'Héraclès et Admète, par un échange réciproque de dupes à travers la parole.

Dans l'*Alceste*, la persuasion est liée d'une part à la violence (βία) et d'autre part à la tromperie. Comme l'a remarqué Richard Buxton[295], l'association de la persuasion et de la violence est récurrente dans la tragédie grecque et était généralement perçue par les Grecs en termes d'opposition[296]. Buxton a mis en évidence la façon dont cette opposition a souvent été utilisée pour renforcer l'antinomie entre hommes et animaux ou entre Grecs et barbares[297]. On peut néanmoins rencontrer dans le *corpus* tragique des expressions oxymoriques, qui tirent justement leur force du renversement de la perspective attendue[298]. Ainsi, dans les mots du chœur au début de la première antistrophe du premier *stasimon* de l'*Agamemnon* d'Eschyle, la « persuasion accable par la force » (βιᾶται δ' ἁ τάλαινα πειθώ, v. 385). Comme le chœur le précise peu après, la référence est ici à Pâris, qui, « rentré dans la demeure des Atrides, a déshonoré la table de son hôte par le rapt de sa femme »[299]. En associant donc de manière insistante la

292. Voir v. 60 et v. 70. Sur ce thème en général, voir Padilla 2000.

293. Voir le v. 299 sur la requête d'Alceste à Admète de ne pas se remarier.

294. Voir le v. 544, sur l'accueil d'Héraclès dans la demeure d'Admète ; le v. 842, sur le projet d'Héraclès de ramener Alceste à la vie.

295. Voir Buxton 1982 : 51-66.

296. Voir en particulier Xen. *Mem.* 1, 2, 10 : ἐγὼ δ' οἶμαι τοὺς φρόνησιν ἀσκοῦντας καὶ νομίζοντας ἱκανοὺς ἔσεσθαι τὰ συμφέροντα διδάσκειν τοὺς πολίτας ἥκιστα γίγνεσθαι βιαίους, εἰδότας ὅτι τῇ μὲν βίᾳ πρόσεισιν ἔχθραι καὶ κίνδυνοι, διὰ δὲ τοῦ πείθειν ἀκινδύνως τε καὶ μετὰ φιλίας ταὐτὰ γίγνεται. Voir aussi Xen. *Mem.* 1, 2, 44 et 2, 4, 6. Dans le plaidoyer *Sur le meurtre d'Ératosthène*, Lysias oppose violence et persuasion. La loi punirait de manière plus sévère la séduction que le viol : οὕτως, ὦ ἄνδρες, τοὺς βιαζομένους ἐλάττονος ζημίας ἀξίους ἡγήσατο [*sc.* ὁ νόμος] εἶναι ἢ τοὺς πείθοντας (32-33). Le passage est très discuté et les savants ont parfois douté qu'il reflète la réalité juridique. Ainsi de Harris 1990 et, pour l'avis contraire, de Harrison 1968 : 34. Pour une mise au point critique, voir Todd 2007 : 130-134. Quoi qu'il en soit, il faut penser que l'argument devait au moins sembler convaincant et qu'il reflétait une idée courante. En effet, la justification qu'en donne Lysias (1, 33 : ἡγούμενος τοὺς μὲν διαπραττομένους βίᾳ ὑπὸ τῶν βιασθέντων μισεῖσθαι, τοὺς δὲ πείσαντας οὕτως αὐτῶν τὰς ψυχὰς διαφθείρειν) est convaincante et n'est pas sans parallèles. Voir, par exemple, Xen. *Sym.* 8, 20 : καὶ μὴν ὅτι γε οὐ βιάζεται, ἀλλὰ πείθει, διὰ τοῦτο μᾶλλον μισητέος· ὁ μὲν γὰρ βιαζόμενος ἑαυτὸν πονηρὸν ἀποδεικνύει, ὁ δὲ πείθων τὴν τοῦ ἀναπειθομένου ψυχὴν διαφθείρει.

297. Voir Buxton 1982 : 58-62.

298. Sur ces aspects, on consultera Buxton 1982 : 62-63.

299. V. 399-402 : οἷος καὶ Πάρις ἐλθὼν / ἐς δόμον τὸν Ἀτρειδᾶν / ἧσχυνε ξενίαν τράπε- / ζαν κλοπαῖσι γυναικός. Pour une analyse des caractères et des implications de la persuasion dans ce passage, voir Buxton 1982 : 105-106.

persuasion et la violence, Euripide manipule des catégories traditionnelles pour suggérer un modèle oxymorique et paradoxal de la persuasion.

Cet aspect semblera peut-être encore plus évident si l'on considère l'autre élément traditionnellement associé à la persuasion, c'est-à-dire la tromperie. Le rapport entre les deux termes n'est pas un rapport d'opposition : la tromperie est, au contraire, généralement perçue comme un caractère associé au discours persuasif[300]. L'emploi qu'Euripide fait de cette association dans l'*Alceste* est néanmoins singulier. Laetitia P. E. Parker, dans son commentaire à la tragédie, en introduisant la scène d'Héraclès dupant Admète, remarque que les scènes de persuasion sont un élément typique du répertoire des formes tragiques et suggère une comparaison avec la scène de la « tentation » de Penthée dans les *Bacchantes* (v. 810-846), où Dionysos, en s'appuyant sur le désir de Penthée d'espionner les bacchantes, le convainc de le suivre sur le Cithéron[301]. Parker suggère qu'Euripide veut montrer dans ces scènes « how one person can exploit the weakness of another »[302]. Héraclès essaierait donc de trouver un point faible chez Admète en lui suggérant, sans y parvenir, l'idée de prendre une nouvelle femme. Cette perspective ne peut pourtant pas rendre suffisamment clair le succès de la persuasion d'Héraclès, et Parker est obligée de reconnaître que « there is no comparable clarity in this scene »[303]. En réalité, nous pouvons douter qu'une comparaison de la sorte saisisse effectivement la signification de cette scène. Sans doute pourrait-on multiplier les exemples de persuasion trompeuse dans la tragédie grecque, de Clytemnestre dans l'*Agamemnon* et Oreste dans les *Choéphores* jusqu'à Dionysos et Penthée dans les *Bacchantes*, en passant par Médée et Créon, Ménélas et Andromaque, Hécube et Polymestor, etc.

Tous ces exemples pourtant présentent une différence essentielle avec le cas d'Héraclès et Admète dans l'*Alceste*. Dans les premiers en effet, la persuasion trompeuse est menée aux dépens de la personne qui se laisse persuader. La persuasion est l'arme dont se servent les différents personnages pour détruire ou ruiner leur adversaire. Dans l'*Alceste*, au contraire, la persuasion et la tromperie ont pour but de profiter à la personne trompée, c'est-à-dire Héraclès dans la première scène et Admète dans la scène finale. Euripide utilise donc un module typique du théâtre tragique, mais il le renverse en lui attribuant une valeur et une signification tout à fait nouvelles. D'où le sentiment d'embarras que certains interprètes semblent avoir éprouvé.

300. Voir Buxton 1982 : 63-66.
301. Parker 2007 : 252-253.
302. Parker 2007 : 252.
303. Parker 2007 : 253.

Avec cette tromperie et l'emploi particulier qu'en fait Euripide dans la partie finale de l'*Alceste*, nous revenons au point dont nous étions parti. La duplicité du discours persuasif nous apparaît alors comme la contrepartie de la parole poétique, réelle et efficace en même temps qu'illusoire et trompeuse. Ainsi Euripide réalise-t-il sur scène ce que Gorgias disait à propos de la tragédie[304], « une tromperie où celui qui trompe est plus juste que celui qui ne trompe pas et celui qui se laisse tromper est plus sage que celui qui ne se laisse pas tromper ».

CONCLUSION

De la mise en scène initiale du silence du chœur jusqu'à l'inquiétante apparition finale d'Alceste muette et voilée, les notations sonores et visuelles contribuent à exalter la construction et la signification de la tragédie. S'insérant dans la plus large opposition vie/mort qui sous-tend tout le drame, et s'articulant par là avec les thématiques principales de la pièce, la dialectique de la vision et de l'audition permet de faire ressortir la situation équivoque de la protagoniste, suspendue entre la vie et la mort. Les ambiguïtés et les contradictions liées à la parole et à la vision, avec en particulier le rôle important joué par l'opposition entre le motif du chant et celui du silence d'une part et entre la visibilité associée à la dimension de la vie et du bonheur et la non-visibilité du monde souterrain de l'autre, deviennent donc dans l'*Alceste* des outils dramatiques importants.

En évoquant les diverses représentations de l'Hadès, la statue et le rêve comme doubles visuels inanimés d'Alceste, l'association traditionnelle entre la vie et la lumière ou la mort et l'obscurité, la double tonalité du chant de deuil ou de fête, les diverses valeurs du silence, Euripide s'inspire d'un certain nombre de représentations culturelles traditionnellement associées à la vision et à l'audition, qu'il manipule pour orienter la réponse cognitive et émotionnelle des personnages sur la scène. Ces représentations sont par ailleurs soutenues par toute une série de procédés dramaturgiques (l'apparition de Thanatos au début de la tragédie, la mise en scène d'Alceste mourante et de sa vision, les deux scènes de persuasion ambiguë entre Héraclès et Admète, le chant joyeux d'Héraclès ivre…), qui s'adressent de manière plus spécifique au spectateur et dirigent sa réception cognitive, émotionnelle et esthétique de l'œuvre.

Une dernière remarque s'impose. L'ambiguïté du silence initial du chœur laissait ressortir une « crise sémiotique », où les signaux ne parvenaient pas à identifier une situation définie. Les deux scènes parallèles

304. Fr. 23 DK : ἡ τραγῳδία καὶ διεβοήθη. θαυμαστὸν ἀκρόαμα καὶ θέαμα τῶν τότ' ἀνθρώπων γενομένη καὶ παρασχοῦσα τοῖς μύθοις καὶ τοῖς πάθεσιν ἀπάτην ἣν ὅ τ' ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος.

entre Héraclès et Admète présentent une situation semblable, puisque les personnages y emploient un langage trompeur qui ne définit pas l'état d'Alceste de manière univoque. Cette « crise sémiotique » comporte une remise en question des sens en tant que moyens de connaissance. C'est là un aspect que la critique a souvent reconnu dans les dernières œuvres d'Euripide et qu'il est alors d'autant plus intéressant de remarquer dans ce qui est pour nous sa première tragédie. Sur le plan extra-scénique, le dramaturge demande dans ces scènes une réflexion supplémentaire de la part du public : s'il peut en tirer un plaisir esthétique accru du fait de sa connaissance des événements dont les personnages ignorent l'issue, il est également amené à réfléchir sur la signification de l'action dramatisée. Par ailleurs, la remise en question de la valeur cognitive de la vue et de l'ouïe est porteuse d'une interrogation sur le spectacle et sur ses moyens. Ces aspects, encore relativement secondaires dans l'*Alceste*, sont destinés à prendre plus d'importance dans la suite de la carrière d'Euripide.

CHAPITRE II
L'ŒIL, L'OREILLE ET LE POUVOIR DESTRUCTEUR DE LA PAROLE DANS L'*HIPPOLYTE*

> *Elle lui dit un autre jour qu'elle gagerait qu'il avait deviné tout seul ce grand principe : que la parole a été donnée à l'homme pour cacher sa pensée.*
>
> (Stendhal)

Lorsque l'on s'intéresse à l'*Hippolyte* d'Euripide avec pour objectif l'étude de la dialectique qui se développe, au sein de la construction dramatique, entre l'ouïe et la vue, on rencontre une série aussi riche que complexe de phénomènes demandant à être interprétés avec le plus grand soin. Toutefois, avant même que d'entreprendre une analyse détaillée de la tragédie, il nous paraît nécessaire de présenter quelques réflexions générales sur la présence et l'importance de la parole, ainsi que quelques considérations sur le prologue et la partie initiale de la pièce.

1. LA RÉVÉLATION DE PHÈDRE : DIRE ET MONTRER LE CHAGRIN D'AMOUR

Attachons-nous, à titre introductif, à certaines caractéristiques qui ressortent clairement dès le premier contact avec la pièce euripidéenne. Tout d'abord, une analyse de sémantique lexicale du texte laisse entrevoir l'abondance extrême et la grande variété des termes faisant référence à la connaissance, à la pensée[1] et aux perceptions des sens. À côté des verbes

1. Les différentes formes de εἰδέναι reviennent par exemples 32 fois (v. 56, 91, 92, 271, 304, 309, 344, 453, 517, 519, 599, 656, 663, 724, 729, 790, 804, 904, 967, 981, 983, 1004, 1033, 1091, 1124, 1154, 1206, 1315, 1331, 1335). On pensera, en comparaison, que l'*Œdipe Roi* ne comporte qu'une douzaine d'occurrences supplémentaires et que, dans une tragédie telle que les *Bacchantes* (centrée pourtant sur un problème de connaissance), le verbe n'est attesté que 14 fois. On trouve γιγνώσκω, aux vers 249, 346, 380, 406, 892 ; ἐπίσταμαι, aux vers 380, 396, 919, 996, 1254 ; πυνθάνομαι, aux vers 270, 283, 327, 910 ; μανθάνω, aux vers 173, 517, 731.

de vision[2] et d'écoute[3], on trouve également des renvois à l'odorat[4], au toucher[5], au goût[6] ou à la capacité sensorielle en général[7].

Il est frappant de remarquer aussi la fréquence avec laquelle on insiste dans l'*Hippolyte* sur les organes de la perception eux-mêmes (yeux et oreilles[8]), sur les structures anatomiques de la phonation (bouche, langue[9]) ou sur divers aspects liés aux dimensions visuelle et acoustique (voix, regard, etc.[10]). Une importance tout à fait exceptionnelle est réservée à la « parole »[11] : parole incantatoire (v. 478 : λόγοι θελκτήριοι), parole qui serre des nœuds (v. 671 : κάθαμμα… λόγου), parole qui frappe (v. 934-935 : σοὶ γὰρ ἐκπλήσσουσί με λόγοι), ou même parole qui mord (v. 1313 : δάκνει σε… μῦθος) !

Les oreilles, la langue, les discours

Si nous avons souligné cet aspect du texte, ce n'est pas par excès de zèle descriptif ni uniquement pour mettre en valeur la richesse et la variété des données que présente l'*Hippolyte*. La raison réside ailleurs et se devine déjà à l'énumération que nous venons de faire des multiples fonctions attribuées à la « parole » tout au long du drame.

En effet, lorsque les différents personnages emploient les verbes cités ci-dessus, ils le font en général pour raconter et pour décrire leurs perceptions propres ou celles d'autrui, ou bien pour attirer l'attention de l'interlocuteur en l'invitant à prêter l'oreille ou à poser son regard sur un objet ou une situation particulière. En revanche, dans les références aux organes de la perception ou aux autres éléments liés à la vue et à l'ouïe, les personnages introduisent des considérations d'un ordre différent : ils réfléchissent sur

2. Les verbes principaux sont : ὁράω (v. 4, 86, 268, 313, 321, 430, 463, 849, 905, 1023, 1101, 1363, 1395, 1396, 1437, 1447) ; βλέπω (v. 57, 280, 416) ; δέρκομαι (v. 1163, 1193, 1279) ; σκοπέω (v. 392, 1005) ; σκέπτομαι (v. 943) ; ἀθρέω (v. 300) ; θεάομαι (v. 661).

3. Voir ἀκούω (v. 576, 604, 655, 902, 1084, 1170, 1296, 1314) ; κλύω (v. 86, 119, 135, 270, 344, 352, 362, 485, 584, 788, 809, 840, 872, 904, 912 1004, 1202, 1239).

4. Ainsi de la célèbre odeur grâce à laquelle Hippolyte perçoit la présence d'Artémis dans la partie finale de la tragédie : ὦ θεῖον ὀσμῆς πνεῦμα (v. 1351).

5. On notera ψαύω (v. 14) et θιγγάνομαι (v. 310, 885, 1044, 1086).

6. Voir v. 663 : τῆς σῆς δὲ τόλμης εἴσομαι γεγευμένος. Pour les problèmes textuels concernant ce vers, on se reportera à la discussion de Barrett 1964 : 285-286. Le chercheur penche pour l'athétèse, déjà suggérée par Herwerden. Voir aussi Willink 1968 : 28-29.

7. Voir αἰσθάνομαι : v. 603, 1192, 1392.

8. Les yeux : ὄσσε (v. 245, 1396, 1444), ὄμμα (v. 86, 246, 525, 886, 1208, 1265, 1438) ; l'oreille (v. 488, 654, 932, 1203).

9. La bouche (v. 100, 137, 498, 660, 882, 1060, 1167, 1412), la langue (v. 395, 612, 991, 994).

10. La voix (φωνή) : v. 926 ; le visage/le regard (πρόσωπον) : v. 280, 416, 720, 947, 1458.

11. Le terme λόγος revient dans l'*Hippolyte* 41 fois (sur 607 attestations dans tout le théâtre euripidéen, fragments compris) ; μῦθος revient aux v. 9, 197, 609, 1288, 1314. Sur le *logos* dans l'*Hippolyte*, voir en particulier Buccolo 1987.

le sens et sur les modalités de leur action propre ou de celle d'autrui, ou encore sur les conséquences que comportent la vision, l'écoute ou la parole prononcée.

Ainsi Phèdre, après avoir révélé à la nourrice son amour pour Hippolyte, justifie-t-elle en ces termes son silence personnel ainsi que celui qu'elle exige désormais de la part de son interlocutrice, qui lui a proposé des enchantements et des λόγοι θελκτήριοι pour convaincre Hippolyte de lui céder et pouvoir ainsi guérir de sa maladie[12] :

> τοῦτ' ἔσθ' ὃ θνητῶν εὖ πόλεις οἰκουμένας
> δόμους τ' ἀπόλλυσ', οἱ καλοὶ λίαν λόγοι
> οὐ γάρ τι τοῖς ὡσὶ τερπνὰ χρὴ λέγειν
> ἀλλ' ἐξ ὅτου τις εὐκλεὴς γενήσεται.
>
> Voilà ce qui détruit les villes bien administrées et les maisons des mortels, les discours trop beaux !
> Car il ne faut pas dire ce qui réjouit les oreilles,
> mais ce qui procure une bonne renommée[13].

Phèdre récuse la parole persuasive, capable de charmer et de séduire, prônée par la nourrice[14] et fondée sur un lexique ayant des connotations précises dans le débat sur le pouvoir de persuasion que la rhétorique sophistique avait contribué à relancer[15] et qui se retrouvent dans l'*Éloge d'Hélène* de Gorgias[16].

12. V. 478-479 : εἰσὶν δ' ἐπῳδαὶ καὶ λόγοι θελκτήριοι· / φανήσεταί τι τῆσδε φάρμακον νόσου.

13. V. 486-489. Sur le κλέος dans l'*Hippolyte*, voir Longo 1989 : 55-64 et Lanza 1985 : 103. Voir aussi la proposition de Braund 1980, qui associe le κλέος à Artémis, sur la base d'un passage de Plutarque (*Arist.* 20, 7 : τὴν δ' Εὔκλειαν οἱ μὲν πολλοὶ καὶ καλοῦσι καὶ νομίζουσιν Ἄρτεμιν). En particulier, les savants se sont demandés si Phèdre parvenait à garder son honneur intact. Ainsi Gilula 1981, *contra* Dodds 1925 : 103. Loraux 1979 parle d'un paradoxe : Phèdre meurt pour sauver son honneur d'épouse de Thésée, mais sera honorée pour son amour d'Hippolyte.

14. C'est pourquoi on n'a pas besoin d'imaginer, dans une lecture psychologisante, que Phèdre condamne les mots « trop beaux » de la nourrice parce qu'elle en est, secrètement, charmée elle-même (voir Pelling 2005 : 91). La question du langage et de sa fiabilité occupe, on le verra, une position centrale dans la tragédie. Ainsi, la remise en question de la valeur et de la finalité des discours joue-t-elle un rôle très important.

15. L'association de θέλγειν avec la parole est déjà homérique : voir, par exemple, *Od.* 1, 56-57 : αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι / θέλγει. Dès Homère, θέλγειν peut être associé avec le mensonge (*Il.* 21, 276 : φίλη μήτηρ, ἥ με ψεύδεσσιν ἔθελγεν). Par ailleurs, plus souvent, le charme dérive du regard et des yeux (par exemple, *Il.* 13, 435 ou 24, 343). Ce pouvoir de charmer qu'a la parole prend un sens complètement différent au V^e^ siècle, dans le contexte de la rhétorique sophistique. Sur cette évolution, voir Turato 1976 : 168-172. Sur le rapport de θέλγειν avec Éros, voir *infra*, p. 114 n. 81.

16. Voir *Hel.* 10 : ἡ δύναμις τῆς ἐπῳδῆς ἔθελξε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν (*sc.* τὴν ψυχὴν) γοητείᾳ, « La force de l'incantation charme l'âme, la persuade et en change les

Se montrant pleinement consciente du pouvoir destructeur du langage, capable d'anéantir des maisons et des villes entières, Phèdre oppose à la nourrice un autre type de parole, dont le but n'est pas d'être agréable à entendre, mais d'être capable d'assurer la gloire à celui qui y recourt. Aux λόγοι θελκτῆριοι et aux καλοὶ λίαν λόγοι de la nourrice, Phèdre préfère les « mots convenables, appropriés » (λόγοι εὐσχήμονες), selon la définition de la nourrice au vers 490, *i.e.* les mots qui conviennent à sa situation et à son statut, et qui peuvent lui procurer le κλέος, comme elle le réclamait peu avant. Apparaissent ici toutes les caractéristiques d'un code de comportement héroïque : c'est de lui que Phèdre se réclame[17], et il la guidera quand elle s'exprimera dans les développements successifs de l'action. De fait, pour détourner les effets dévastateurs de la révélation que la nourrice a faite à Hippolyte, Phèdre recourt encore à la parole en ces termes : « Maintenant que nous avons échoué, quels mots, quelles manières y a-t-il pour dénouer le nœud créé par la parole ? »[18] Phèdre recherche de « nouveaux mots » (v. 687 : δεῖ με δὴ καινῶν λόγων), une « nouvelle manière de sortir de ce malheur qui [lui] permette d'assurer à [s]es enfants une vie honorée (εὐκλεᾶ) et de [s]e relever de cette chute »[19]. Ces « nouveaux mots » que Phèdre cherche pour sauvegarder son κλέος sont donc ceux que la reine écrit sur la tablette qu'elle laissera pendre à son cadavre. Par ce nouvel acte de parole, bien que d'un ordre différent, puisqu'il est cette fois confié à l'écriture, Phèdre peut rétablir, du moins momentanément, sa réputation ; grâce à ces mots, comme l'a annoncé Aphrodite dans le prologue, Phèdre pourra mourir « glorieusement »[20].

Le pouvoir destructeur du langage et la polémique contre la rhétorique

Mais revenons au dialogue entre Phèdre et la nourrice. Si Phèdre refuse la manière de s'exprimer que lui a proposée la nourrice, c'est qu'elle n'a pas confiance en la parole. C'est pour cette raison, explique-t-elle,

dispositions de par sa magie ». Sur tous ces aspects du débat sophistique, on consultera Segal 1962. Sur le rapport entre la nourrice de l'*Hippolyte* et les théories de Gorgias, voir aussi Goldhill 1986 : 234-235.

17. Sur les différents codes de comportements présentés dans la tragédie, voir en particulier l'analyse de Longo 1989 : 57-58, mais aussi, pour une contextualisation critique, Turato 1974 : 151-156.

18. V. 670-671 : τίν' ἢ νῦν τέχναν ἔχομεν ἢ λόγον / σφαλεῖσαι κάθαμμα λύειν λόγου ;

19. V. 716-718 : εὕρημα δή τι τῆσδε συμφορᾶς ἔχω / ὥστ' εὐκλεᾶ μὲν παισὶ προσθεῖναι βίον / αὐτή τ' ὄνασθαι πρὸς τὰ νῦν πεπτωκότα.

20. V. 47 : ἡ δ' εὐκλεὴς μὲν ἀλλ' ὅμως ἀπόλλυται.

qu'elle restait silencieuse sans vouloir dévoiler les causes de sa maladie (v. 395-397) :

> γλώσσῃ γὰρ οὐδὲν πιστόν, ἣ θυραῖα μὲν
> φρονήματ' ἀνδρῶν νουθετεῖν ἐπίσταται,
> αὐτὴ δ' ὑφ' αὑτῆς πλεῖστα κέκτηται κακά.
>
> On ne peut se fier à la langue, qui sait bien donner des conseils à autrui, mais qui, pour elle-même, ne se procure que de nombreux malheurs.

Dès ce passage, Phèdre semble consciente du pouvoir destructeur du langage, au point d'intimer à la nourrice l'ordre de se taire, aux vers 498-499 : « Ce que tu dis est horrible ! Ne fermeras-tu donc pas ta bouche (συγκλῄσεις στόμα) et n'arrêteras-tu pas ces discours horribles (αἰσχίστους λόγους) ? » Les discours trop beaux (οἱ καλοὶ λίαν λόγοι) sont en réalité les plus vils (αἴσχιστοι), car la nourrice avance des propositions terribles (δεινά). Aussi est-ce l'opposition entre forme et contenu des discours proposés par la nourrice que Phèdre vise dans sa critique[21] : ces discours, tout en étant capables de séduire les oreilles des auditeurs, sont inacceptables (αἰσχρόν) quant à leur teneur. Phèdre, encore une fois, ordonne à la nourrice de se taire : « Par les dieux, ne continue pas ! Tu parles bien, mais tu dis d'horribles choses »[22] (εὖ λέγεις, αἰσχρὰ δέ) ; et, encore une fois (v. 505-506), elle souligne le pouvoir dévastateur de ce genre de propos : « Si tu parles (λέγῃς) bien de ces actes honteux (αἰσχρά), je serai prise au piège que j'essaie d'éviter ! »

Dans les paroles de Phèdre, on retrouve l'un des arguments typiques de la polémique contre la rhétorique sophistique qui figurent également dans d'autres passages de l'œuvre euripidéenne, ainsi que, par exemple, chez Thucydide[23]. Selon l'historien, les Thébains cherchent en effet à persuader ainsi les Lacédémoniens d'agir avec dureté contre les Platéens : « Si des chefs, comme vous l'êtes à présent, rendent des jugements sommaires face à tout le monde, on cherchera moins de beaux discours (καλοὺς λόγους) pour justifier des actes injustes (ἀδίκοις ἔργοις) »[24]. Cette même idée

21. Voir Barrett 1964 : 248 (*ad* v. 478). Sur le rapport entre les mots de Phèdre et les débats contemporains, voir aussi Ferguson 1984 : 64-65. Sur le rapport entre la rhétorique et la présentation des personnages, voir Mastronarde 2010 : 223-224.

22. V. 503-504.

23. Sur le rapport entre Thucydide et Euripide, voir Finley 1938, et notamment, en relation avec la critique de la rhétorique, les pages 46-49. Plus généralement, sur la critique de la rhétorique chez Euripide et le rapport avec les théories de Protagoras, voir Di Benedetto 1971 : 73-102.

24. Thuc. 3, 67, 7 ; Isoc. 12, 90, 5 ; Aeschin. *In Ctes.* 147, 7 : οἱ μὲν λόγοι καλοί, τὰ δ' ἔργα φαῦλα. Voir déjà Solon, fr. 11, 7-8 West : ἐς γὰρ γλῶσσαν ὁρᾶτε καὶ εἰς ἔπη αἱμύλου ἀνδρός, / εἰς ἔργον δ' οὐδὲν γιγνόμενον βλέπετε.

revient à plusieurs reprises chez Euripide. À la fin de la tirade d'Étéocle dans le premier épisode des *Phéniciennes*, le chœur remarque : « Il ne faut pas bien parler pour des actions qui ne sont pas belles : ce n'est pas beau, c'est contre la justice. »[25] La critique de la rhétorique souligne donc, d'une part, le manque de correspondance entre les discours (λόγοι) et les actions (ἔργα) ; d'autre part, le manque de justice (ἀδικία). On retrouve les mêmes arguments dans d'autres passages : Médée répond à Jason que « pour [elle], celui qui, tout en étant injuste (ἄδικος), est habile (σοφός) à parler (λέγειν), mérite la plus grande des punitions : sûr de pouvoir cacher grâce à sa langue (γλώσσῃ) ses injustices (ἄδικα), il ose tout, mais il n'est pas assez sage[26] (σοφός) ». Médée ajoute aux deux éléments de démonstration déjà analysés une critique de l'habileté (σοφία) rhétorique, qui ne correspond pas à une conduite juste (ἀδικία). Ces trois idées, combinées de manière différente, reviennent encore dans de nombreux autres passages[27].

Ce qu'il importe toutefois de remarquer ici, c'est que la critique de la rhétorique sophistique, qui pourrait sembler un simple *topos* euripidéen, est étroitement liée à l'enchaînement dramatique des événements car, dans cette pièce, la parole se montre incapable de communiquer et dessine une véritable tragédie de l'échec de la communication. Or cette remise en question du langage ressort déjà de manière claire dans cette scène. En effet, si Phèdre accuse la nourrice en utilisant les arguments présents fréquemment dans la critique de la rhétorique sophistique, la nourrice elle-même retourne contre Phèdre l'un de ceux qui caractérisent ce débat, à savoir l'inadéquation entre les mots et les choses : « mieux vaut l'acte, s'il peut te sauver, que ton renom, pour lequel tu seras fière de mourir » (κρεῖσσον δὲ τοὔργον, εἴπερ ἐκσώσει γέ σε, / ἢ τοὔνομ', ᾧ σὺ κατθανῇ γαυρουμένη, v. 501-502). On reconnaît dans les propos de la nourrice l'opposition entre λόγος / ὄνομα et ἔργον / πρᾶγμα qui constitue une autre allusion à la discussion contemporaine et au débat sur la rhétorique[28]. On trouve encore cette opposition, très clairement formulée,

25. V. 526-527 : οὐκ εὖ λέγειν χρὴ μὴ 'πὶ τοῖς ἔργοις καλοῖς· / οὐ γὰρ καλὸν τοῦτ' ἀλλὰ τῇ δίκῃ πικρόν.

26. V. 580-583.

27. Voir, par exemple, *Hec.* 1187-1194 : Ἀγάμεμνον, ἀνθρώποισιν οὐκ ἐχρῆν ποτε / τῶν πραγμάτων τὴν γλῶσσαν ἰσχύειν πλέον· / ἀλλ' εἴτε χρήστ' ἔδρασε χρήστ' ἔδει λέγειν, / εἴτ' αὖ πονηρὰ τοὺς λόγους εἶναι σαθρούς, / καὶ μὴ δύνασθαι τἄδικ' εὖ λέγειν ποτέ. / σοφοὶ μὲν οὖν εἰσ' οἱ τάδ' ἠκριβωκότες, / ἀλλ' οὐ δύνανται διὰ τέλους εἶναι σοφοί, / κακῶς δ' ἀπώλοντ'· οὔτις ἐξήλυξέ πω. Voir aussi *Andr.* 742 *sq.*, *Bac.* 266-271. On retrouve la même dialectique entre parole et action chez Aristophane. Voir par exemple ce que le chœur des *Cavaliers* (v. 617-618) dit à propos de la rhétorique du charcutier : Ὦ καλὰ λέγων, πολὺ δ' ἀμείνον' ἔτι τῶν λόγων / ἐργασάμεν(α).

28. Voir Barrett 1964 : 250-251 ; Ferguson 1984 : 65 ; Mills 2002 : 63-64. Voir également *supra*, n. 24. L'opposition ὄνομα / πρᾶγμα est bien sûr présente dans d'autres tragédies

dans le fragment 206 de l'*Antiope*, où l'héroïne s'adresse à l'un de ses fils (vraisemblablement à Amphion) en lui disant : « Celui qui a le dessus grâce à son éloquence est sans doute habile, mais quant à moi je considère que les actions valent toujours mieux que les mots » (ὃς δ'εὐγλωσσίᾳ / νικᾷ, σοφὸς μέν, ἀλλ' ἐγὼ τὰ πράγματα κρείσσω νομίζω τῶν λόγων ἀεί ποτε). Certes, dans le passage de l'*Hippolyte*, la nourrice resémantise l'opposition ἔργον / ὄνομα : pour elle, le « nom » est la gloire de Phèdre, sa réputation de femme honnête[29] (σώφρων), l'« action » n'équivalant qu'à l'acte sexuel[30], le seul qui pourrait, d'après elle, sauver Phèdre et la guérir de sa maladie. Il n'en demeure pas moins que le schéma et le lexique dont elle use renvoient clairement au même débat intellectuel.

De plus, cette critique de la rhétorique sophistique revient, à la fin de la tragédie, dans l'*agōn* entre Thésée et Hippolyte, lorsque les deux personnages sur scène s'adressent les mêmes reproches. C'est maintenant Hippolyte qui proteste contre les « beaux discours » et contre les accusations de son père (v. 983-985) :

> πάτερ, μένος μὲν ξύντασις σῶν φρενῶν
> δεινή· τὸ μέντοι πρᾶγμ', ἔχον καλοὺς λόγους,
> εἴ τις διαπτύξειεν οὐ καλὸν τόδε.
>
> Mon père, ta colère et ton exaspération sont terribles :
> mais cette affaire, qui a pourtant de beaux arguments,
> n'est pas belle si on la met au grand jour !

Hippolyte reprend l'expression et insiste sur le fait qu'aux καλοὶ λόγοι correspond un πρᾶγμα οὐ καλόν. Après avoir fait allusion à son incapacité à parler devant une foule d'hommes, il s'en prend à l'excès d'habileté rhétorique : « Ceux qui savent le mieux parler (μουσικώτεροι λέγειν) n'ont aucun mérite parmi les sages » (v. 988-989). Les commentateurs ont souvent insisté sur la *recusatio* d'Hippolyte, qu'ils ont justement liée aux lieux communs typiques de la rhétorique judiciaire[31]. Le ton méprisant du personnage a été interprété comme révélateur de son caractère[32], mais il nous semble que les mots d'Hippolyte diffèrent des discours apologétiques par l'introduction de cette critique de la rhétorique[33], que nous ne sommes

d'Euripide et, en particulier, joue un rôle central dans l'*Helène*. Voir Solmsen 1934 et *infra*, ch. 4.

29. Voir v. 494.

30. Voir Barrett 1964 : 250.

31. On trouve là en effet un lieu commun des discours apologétiques : par ex., Lys. 19, 2 ; Isoc. 8, 5 ; Dém. 27, 2. Sur la présence importante des procédés typiques de la rhétorique judiciaire dans cet *agōn*, voir Lloyd 1992 : 45-50, et *infra*.

32. Voir Barrett 1964 : 348, Lloyd 1992 : 47-51, ainsi que Mastronarde 2010 : 225-226.

33. Paduano (2000 : 109) parle d'une « concezione aristocratica ed elitaria, che disprezza la retorica come mezzo di persuasione degli incolti ».

pas obligés de relier à un trait psychologique. Au contraire, la grande place qu'ont la réflexion sur la parole et la critique de la rhétorique dans la tragédie peut largement expliquer la teneur de ses propos.

De plus, comme dans le dialogue entre Phèdre et la nourrice les deux personnages se reprochaient réciproquement une mauvaise utilisation de la rhétorique, Thésée utilise ici contre Hippolyte des arguments identiques. Il l'accuse d'avoir des propos « injustes » (v. 930 : ἄδικα) et dénonce chez lui le manque de correspondance entre ses mots et ses actions (v. 955-957) :

> (...) τοὺς δὲ τοιούτους ἐγὼ
> φεύγειν προφωνῶ πᾶσι· θηρεύουσι γὰρ
> σεμνοῖς λόγοισιν, αἰσχρὰ μηχανώμενοι
>
> Quant aux gens comme toi, j'ordonne que tout
> le monde les évite : ils captivent par leurs beaux
> discours, mais leurs projets sont honteux !

Par ailleurs, la critique de la rhétorique se double chez Thésée d'une critique plus générale du style de vie que mène son enfant Hippolyte, « honorant tous ses livres fumeux »[34]. De fait, il n'hésite pas à définir Hippolyte comme un « enchanteur et mage »[35], en reprenant ainsi le modèle de parole « magique », que nous avons commenté plus haut à propos des paroles de la nourrice.

Ce détour dans l'analyse de la critique de la rhétorique sophistique nous invite à quelques réflexions. Tout d'abord, comme c'était le cas de Phèdre lors de ses réflexions sur le pouvoir destructeur de la parole, les personnages principaux de l'*Hippolyte* élaborent, par des réflexions de ce genre et par les différentes références à la bouche, à la langue, à la parole, ce que l'on pourrait tenir pour une véritable théorie, ou plutôt une utopie de la communication. De plus, lorsque les quatre personnages principaux de l'action dramatique se reprochent réciproquement une façon d'utiliser le langage qui est à la fois inadaptée et trompeuse, ils mettent plus particulièrement en question le pouvoir persuasif de la parole. Nous sommes ainsi confrontés d'emblée à la situation paradoxale mise en scène dans cette tragédie : non seulement les personnages qui devraient se rencontrer et se parler n'arrivent jamais à le faire, mais, de surcroît, ceux qui se parlent n'accordent aucune valeur à leurs discours respectifs et mettent en question la possibilité d'une réelle communication[36].

34. V. 952-955.

35. V. 1038 : ἐπῳδὸς καὶ γόης. Penthée qualifie de la même manière Dionysos dans les *Bacchantes* (v. 234).

36. Cette remise en question du langage est sans doute un caractère propre au théâtre euripidéen. Voir, par exemple, ce qui se passe dans les *Bacchantes*, et *infra*.

Examinons ce point de plus près, en commençant par étudier la révélation du secret de Phèdre à la nourrice, pour analyser ensuite de quelle manière et par quels détours ce secret parvient jusqu'aux oreilles de Thésée.

La révélation de Phèdre, du silence à la parole

L'*Hippolyte*, à l'instar de l'*Alceste*, débute sur un silence. Annoncé dès le prologue par les paroles d'Aphrodite (v. 39-40 : ἡ τάλαιν᾽ ἀπόλλυται / σιγῇ), le silence de Phèdre, comme celui de la demeure d'Admète, suscite l'intérêt passionné du chœur qui s'interroge sur la situation de cette femme et se hâte de questionner la nourrice, lorsqu'elle paraît, tout comme dans l'*Alceste* le chœur interrogeait la servante à son entrée en scène. Ne nous laissons pourtant pas tromper par cette apparente ressemblance. Si le silence de l'*Alceste* avait pour effet de semer l'incertitude sur le sort de la reine que les deux demi-chœurs annonçaient, de manière contrastée, et qui anticipaient la situation contradictoire de l'héroïne, le silence de Phèdre catalyse au contraire la tension dramatique sur le moment où cette dernière finira par rompre son silence[37].

Dès le prologue en effet, Aphrodite a été très claire : « Cet amour ne doit pas finir ainsi, je vais montrer (δείξω) l'affaire à Thésée, et elle sera sous les yeux de tous (ἐκφανήσεται) »[38]. Par l'emploi du seul verbe δείξω[39], au futur et à la première personne du singulier, la déesse projette son ombre sur l'ensemble du développement dramatique, en s'attribuant en particulier l'action qui mènera au dévoilement de l'amour[40]. Ce faisant, Aphrodite déclare non seulement par avance que le silence de Phèdre sera nécessairement (χρή) brisé, mais elle se présente aussi comme la vraie réalisatrice de cette révélation. Cette double anticipation de la part de la déesse engendre chez le public une double attente, concernant le moment et surtout la manière dont Phèdre rompra son silence et dont la nouvelle parviendra aux oreilles de Thésée[41].

Il est dès lors d'autant plus étonnant de trouver un jugement tel que celui de Richard Hamilton[42], qui, après avoir justement constaté que

37. Taplin (1972 : 95-96) l'a très bien remarqué. Voir également Knox 1979 : 207 ; Taplin 1978 : 115-117. Sur l'utilisation dramatique du silence, voir aussi Aélion 1984.

38. V. 41-42 : ἀλλ᾽ οὔτι ταύτῃ τόνδ᾽ ἔρωτα χρὴ πεσεῖν, / δείξω δὲ Θησεῖ πρᾶγμα κἀκφανήσεται.

39. Voir également le v. 9 : δείξω δὲ μύθων τῶνδ᾽ ἀλήθειαν τάχα.

40. Pour les problèmes concernant la cohérence logique de ces vers avec la suite de la tragédie, voir les considérations de Barrett 1964 : 165. On remarquera qu'Artémis s'exprime de manière tout à fait parallèle à la fin de la tragédie (v. 1298-1299 : ἀλλ᾽ ἐς τόδ᾽ ἦλθον, παιδὸς ἐκδεῖξαι φρένα / τοῦ σοῦ δικαίαν). Il s'agit ici de montrer à Thésée la façon dont les actions se sont effectivement déroulées.

41. Sur le rapport entre action divine et action humaine, voir Blomqvist 1982.

42. Hamilton 1978 : 277.

« Euripides is using prologue predictions to create certain expectations in his audience », ajoute, à propos de l'*Hippolyte*, que « one obvious effect of a prologue prediction is to rob the play of suspense. This is clear in the *Hippolytus*, where we view Phaedra's struggle knowing that she cannot succeed ». Toutefois l'action mythique était bien connue du public, et c'est ailleurs que résidaient l'attention et l'intérêt suscités par le prologue. Si l'on considère du reste la complexité de la manière par laquelle Thésée parvient à avoir connaissance de l'amour de Phèdre, on peut mesurer combien le prologue est peu informatif de ce point de vue[43].

Dès l'ouverture du drame, les mots d'Aphrodite insèrent avec insistance au sein même de l'action dramatique la divulgation de l'amour que Phèdre tient caché dans le silence. Le caractère central de la révélation, et par conséquent du processus communicatif par lequel celle-ci se réalise, a été largement commenté par la critique. Il a été remarqué que le début de la révélation coïncide en substance avec l'apparition de la reine sur la scène[44] et Guido Paduano a analysé ce passage avec une grande finesse, en isolant trois stades successifs dans la révélation de Phèdre.

Le premier, qu'il définit comme la « rivelazione traslata »[45], correspond aux vers 208 à 231, où Phèdre intervient à trois reprises, pour dire tout d'abord son désir de « boire de l'eau de source »[46], puis demander à « être conduite sur la montagne »[47] et finalement adresser une invocation à Artémis[48]. De cette manière, Phèdre s'est projetée idéalement dans le monde d'Hippolyte : ses mots, clairs pour le public, restent pourtant incompréhensibles pour le chœur et pour la nourrice, qui les juge délirants (v. 213 : μανίας ἔποχον ῥίπτουσα λόγον). Le deuxième stade est celui que Paduano appelle la « rivelazione equivocata ». Il concerne le moment où la nourrice laisse échapper le nom d'Hippolyte pour la première fois,

43. Mastronarde (2010 : 108-109) remarque même qu'en ce cas le prologue sert à fournir au public des informations dont le chœur est dépourvu. Cet expédient contribue aussi à créer une tension dramatique entre les deux niveaux de connaissance, celui du chœur et celui du public. Sur le prologue en général, son rapport avec l'action dramatique et sa position à l'intérieur de la structure de la tragédie, voir Susanetti 1997 : 21-22.

44. Voir Knox 1979 : 207-208 ; Paduano 2000 : 9.

45. Paduano 1984 : 50-53. Sur ce passage et sur d'autres passages euripidéens, dans lesquels un héros exprime de manière indirecte ses émotions, en combinant les dimensions évocatrice et littérale du langage, voir Barlow 2008 : 50-56.

46. V. 208-211 : πῶς ἂν δροσερᾶς ἀπὸ κρηνῖδος / καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἀρυσαίμαν, / ὑπό τ' αἰγείροις ἔν τε κομήτῃ / λειμῶνι κλιθεῖσ' ἀναπαυσαίμαν ;

47. V. 215-222 : πέμπετέ μ' εἰς ὄρος· εἶμι πρὸς ὕλαν / καὶ παρὰ πεύκας, ἵνα θηροφόνοι / στείβουσι κύνες / βαλιαῖς ἐλάφοις ἐγχριμπτόμεναι. / πρὸς θεῶν· ἔραμαι κυσὶ θωύξαι / καὶ παρὰ χαίταν ξανθὰν ῥῖψαι / Θεσσαλὸν ὅρπακ', ἐπίλογχον ἔχουσ' / ἐν χειρὶ βέλος. Sur la représentation de l'espace lié au domaine d'Artémis, voir Segal 1965 et Turato 1974.

48. V. 228-231 : δέσποιν' ἁλίας Ἄρτεμι Λίμνας / καὶ γυμνασίων τῶν ἱπποκρότων, / εἴθε γενοίμαν ἐν σοῖς δαπέδοις / πώλους Ἐνετὰς δαμαλιζομένα.

suscitant l'exclamation de douleur de Phèdre, οἴμοι[49], que la nourrice interprète comme une confirmation de ses insinuations sur les ambitions d'Hippolyte[50] (v. 308-310). Quant au troisième stade, il est celui de la « rivelazione diretta », où Phèdre, par l'évocation des amours illicites de sa mère Pasiphaé (v. 337) et de sa sœur Ariane (v. 339), suggère d'abord à la nourrice le mal qui l'afflige. Ensuite, selon les mots de Paduano, « alla domanda della nutrice, diventata inevitabile, si consuma la dolorante delega richiesta da Fedra : sarà la nutrice a nominare (…) Ippolito, che Fedra designa in termini perifrastici ("il figlio dell'Amazzone") per poter concludere con la formula evangelica : "Tu lo dici, non io" (v. 350-352) »[51].

Certes, il est vrai que Phèdre montre une « tendenza a far dire piuttosto che a dire » (v. 354 : « Hélas, comme je voudrais que tu dises ce que je dois dire ! »[52]) ; il est également vrai que Phèdre ne prononce pas directement le nom d'Hippolyte[53]. Néanmoins, la comparaison avec la célèbre réponse du Christ à Ponce Pilate est non seulement imprécise, mais aussi trompeuse et symptomatique d'une tendance propre à la critique dans son analyse de la communication et de la parole dans l'*Hippolyte*.

Même s'il peut être légitime de traduire le deuxième hémistiche du vers 352 (σοῦ τάδ', οὐκ ἐμοῦ, κλύεις) par « ces mots, c'est toi qui les prononces, pas moi »[54], puisqu'une formulation du genre « ces mots, c'est de toi que tu les perçois et non pas de moi » semblerait assez inusuelle, il ne faudrait pas projeter le *paradigme émissif* de la formulation en français (« c'est toi qui le dis ») sur le *paradigme réceptif* du texte grec (« c'est toi qui

49. V. 310 : (…) Ἱππόλυτον… {Φα.} οἴμοι. {Τρ.} θιγγάνει σέθεν τόδε ; On remarquera la précipitation, la force émotionnelle et le rythme du vers, qui se trouve exceptionnellement découpé en trois parties par l'intervention de Phèdre.

50. Voir Barrett 1964 : 217.

51. Paduano 2000 : 13.

52. Φεῦ· πῶς ἂν σύ μοι λέξειας ἁμὲ χρὴ λέγειν ; Barrett (1964 : 223) remarque que la syntaxe convient aux souhaits irréalisables !

53. Elle ne le prononcera qu'une seule fois dans toute la tragédie, au moment où elle perçoit de l'intérieur de la maison les cris du jeune homme en réponse à la révélation de la nourrice : ὁ τῆς φιλίππου παῖς Ἀμαζόνος βοᾷ / Ἱππόλυτος, αὐδῶν δεινὰ πρόσπολον κακά (v. 581-582).

54. Tel est le choix de la plupart des traducteurs. Davide Susanetti traduit « L'hai detto tu, non io » (voir le commentaire dans Susanetti 1997 : 60 et Susanetti 2005 : 167, n. 71) ; Arthur S. Way dans la vieille édition Loeb propose : « Thou sayest it, not I » ; Louis Méridier, se souvenant peut-être du vers racinien (voir *infra*, n. 57), écrit : « C'est toi qui l'as nommé, ce n'est pas moi » ; et Marie Delcourt : « C'est toi qui prononces son nom ». Moins connotée est la traduction de David Kovacz pour la nouvelle édition Loeb : « Yours are the words, not mine. » La traduction d'Henri Berguin, elle, se rapproche davantage du texte grec : « C'est toi-même, ce n'est pas moi qui te l'apprends. »

l'entends »). Sous cet aspect, le renvoi aux mots de l'*Évangile* est discutable, vu que ce dernier insiste justement sur la dimension émissive[55] (σὺ λέγεις).

La référence au passage de l'*Évangile* est également trompeuse parce qu'elle mène à déformer le sens de la reprise de Phèdre. Dans l'*Évangile* en effet le « c'est toi qui le dis » sert à transformer la question de Pilate (« Es-tu donc roi ? ») en une affirmation, en une reconnaissance qui acquiert plus de force de vérité au moment où elle est attribuée à Pilate lui-même. Dans le vers final de la révélation de Phèdre, au contraire, ce n'est pas tellement sur la parole, sa force assertive ou la valeur de la dénomination (comme c'est le cas, par exemple, dans la *Phèdre* de Racine[56]) qu'on insiste, mais plutôt sur les *effets* de la parole, que la réticence s'efforce d'atténuer. Rappelons-nous le modèle de parole proposé par Phèdre : « Il ne faut pas dire ce qui réjouit les oreilles, mais ce qui procure une bonne renommée »[57] (v. 488-489).

Silences et obscurité du langage

Aphrodite a dit, dès le prologue, que « Phèdre se consum[ait] dans le silence » (v. 39-40). Une fois qu'elle apparaît sur scène, Phèdre parle néanmoins, mais si ses mots sont compréhensibles pour le public, renseigné par l'apparition de la déesse, ils ne le sont ni pour le chœur ni pour la nourrice. Or ce caractère incompréhensible de la parole est un élément sur lequel le texte insiste particulièrement et qui appelle des réflexions supplémentaires.

Chaque intervention de Phèdre est suivie d'une réponse de la nourrice qui souligne la teneur insaisissable des propos de sa maîtresse, lui demande de ne pas parler de cette manière en public pour ne pas donner l'impression d'être folle[58], déplore le caractère absurde, à ses yeux, de ses dires[59] et conclut : « Il faudrait être un devin pour comprendre quel dieu dévaste et bouleverse ton esprit. »[60]

Le silence évoqué au début de la tragédie s'est transformé au cours de cette scène en une parole obscure, qui reste hors de portée des différents personnages présents sur le plateau et qui constitue une première remise en

55. Cette formulation de la réponse du Christ revient à l'identique dans les synoptiques (Mt. 27, 11 ; Mc. 15, 2 ; Lc. 23, 3) et légèrement augmentée *in* Jo. 18, 37 : σὺ λέγεις ὅτι βασιλεύς εἰμι.

56. I, 3 : « C'est toi qui l'as nommé. »

57. Voir *supra*, p. 351.

58. V. 212-214 : ὦ παῖ, τί θροεῖς ; / οὐ μὴ παρ' ὄχλῳ τάδε γηρύσῃ, / μανίας ἔποχον ῥίπτουσα λόγον ;

59. Voir v. 223 : τί ποτ', ὦ τέκνον, τάδε κηραίνεις ; et v. 232 : τί τόδ' αὖ παράφρων ἔρριψας ἔπος ;

60. V. 236-238 : τάδε μαντείας ἄξια πολλῆς, / ὅστις σε θεῶν ἀνασειράζει / καὶ παρακόπτει φρένας, ὦ παῖ. La référence à la mantique est reproposée juste après par la nourrice, au v. 346 : οὐ μάντις εἰμὶ τἀφανῆ γνῶναι σαφῶς. Sur les différents renvois aux devins et à leur art dans l'*Hippolyte*, voir Karsai 1991.

question du pouvoir informatif du langage, avant la révélation complète et avant même que ne se déclenche concrètement le processus communicatif par lequel la nouvelle de l'amour de Phèdre atteindra Hippolyte d'abord, puis Thésée. Il y a là une ligne directrice importante dans la manière de lire l'ensemble de la tragédie et surtout sa partie finale, lorsque Thésée prononce sa malédiction contre Hippolyte, se fiant à la seule évidence des mots de la tablette, sans faire intervenir (comme le lui demande son fils et comme le lui reprochera Artémis) d'autres éléments de jugement[61].

Si désormais Phèdre retourne au silence et, voilée et muette, reste exclue de la communication scénique, c'est le chœur qui intervient, en interrogeant la nourrice sur la nature du chagrin incompréhensible[62] (v. 269 : ἄσημα) qui ronge la reine. La nourrice rappelle toutes les tentatives qu'elle a déjà faites pour comprendre et, s'adressant à Phèdre, essaie de la pousser à briser le silence : « Allons ! pourquoi te tais-tu ? Non, tu ne dois pas garder le silence, mon enfant, mais me contredire si je ne parle pas bien, ou bien prêter l'oreille si j'ai bien parlé. Parle, regarde-moi ! »[63]

Ce n'est que la mention du nom d'Hippolyte qui parvient à toucher Phèdre, laquelle soupire avant d'ajouter (v. 311-312) :

> ἀπώλεσάς με, μαῖα, καί σε πρὸς θεῶν
> τοῦδ' ἀνδρὸς αὖθις λίσσομαι σιγᾶν πέρι.
>
> Tu m'as perdue, nourrice. Je te supplie, au nom des dieux,
> de te taire dorénavant sur cet homme.

Encore une fois, la nourrice se méprend sur la réponse de Phèdre, car elle croit que son inquiétude au sujet d'Hippolyte naît de l'idée que, sans elle, ses enfants seraient menacés par les ambitions de leur demi-frère[64].

La réponse de Phèdre est particulièrement éloquente, dans sa requête presque paradoxale à la nourrice. Phèdre qui, bien que confrontée à la demande réitérée de la part de la nourrice de parler et d'expliquer les raisons de sa souffrance, n'a pas encore ouvertement cédé, brise maintenant son silence pour demander à la nourrice de garder le silence. On remarquera que Phèdre utilise alors un verbe de supplication, λίσσομαι ; de même, ce sera à travers l'acte rituel de la supplication que, peu après, la nourrice

61. Voir v. 1055-1056 : οὐδ' ὅρκον οὐδὲ πίστιν οὐδὲ μάντεων / φήμας ἐλέγξας ἄκριτον ἐκβαλεῖς με γῆς ; et les v. 1320-1324 : σὺ δ' ἔν τ' ἐκείνῳ κἀν ἐμοὶ φαίνῃ κακός, / ὃς οὔτε πίστιν οὔτε μάντεων ὄπα / ἔμεινας, οὐκ ἤλεγξας, οὐ χρόνῳ μακρῷ / σκέψιν παρέσχες, ἀλλὰ θᾶσσον ἤ σ' ἐχρῆν / ἀρὰς ἐφῆκας παιδὶ καὶ κατέκτανες.

62. À comparer avec les remarques du chœur, aux v. 371-372 : ἄσημα δ' οὐκέτ' ἐστὶν οἳ φθίνει τύχα / Κύπριδος, ὦ τάλαινα παῖ Κρησία.

63. V. 297-300 : εἶέν, τί σιγᾷς ; οὐκ ἐχρῆν σιγᾶν, τέκνον, / ἀλλ' ἤ μ' ἐλέγχειν, εἴ τι μὴ καλῶς λέγω, / ἢ τοῖσιν εὖ λεχθεῖσι συγχωρεῖν λόγοις. / φθέγξαι τι, δεῦρ' ἄθρησον.

64. Barrett 1964 : 217.

parviendra finalement à convaincre Phèdre de révéler jusqu'au bout ses sentiments[65].

Jusque là le chœur et, surtout, la nourrice ont longuement fait état du silence de Phèdre : ils ont avancé des hypothèses et cherché la manière de le comprendre ou de le faire cesser. Maintenant c'est Phèdre qui, à son tour, prononce pour la première fois le verbe σιγάω et qui, au moment même où elle demande le silence à la nourrice, dévoile en réalité la cause de son propre silence. Désormais cependant le silence au sujet d'Hippolyte a été définitivement rompu et ces mots de Phèdre provoquent une longue stichomythie (v. 315-352) qui s'achève significativement comme elle avait commencé, et débouche sur ce que Phèdre essayait précisément d'éviter : le nom d'Hippolyte[66].

La révélation de Phèdre, entre dévoilement et dissimulation

Dans ce processus de révélation émaillé de silences, d'hésitations et de paroles ambiguës, il convient de souligner l'importance de la dimension visuelle : ce n'est pas uniquement par les mots que Phèdre révèle l'origine de son chagrin, mais aussi à travers sa manière de se donner à voir ou de se cacher. Par ailleurs, l'exposition aux regards de la douleur physique de Phèdre engendre un jeu complexe avec les attentes et les réactions du public et contribue à renforcer le crescendo pathétique conduisant à la révélation finale.

Avant même que Phèdre n'arrive sur la scène, c'est le chœur qui attire l'attention sur les symptômes de la maladie de la reine. Les femmes de Trézène sont arrivées devant le palais royal parce qu'elles sont inquiètes pour le sort de la femme de Thésée. Les informations dont elles disposent par ouï-dire[67] (v. 130 : φάτις, v. 135 : κλύω) ne sont pas très encourageantes : la reine reste enfermée chez elle, couchée dans son lit, silencieuse (κρυπτῷ

65. Ici pourtant, malgré la présence du verbe λίσσομαι, il ne s'agit évidemment pas, à proprement parler, d'une supplication, car les gestes rituels sont absents. Patricia Legangneux (2000) a montré comment la tragédie se plaît à exhiber les rituels et leurs enjeux. Voir aussi Kaimio 1988 : 54. De plus, on imaginerait mal Phèdre se faire la suppliante de la nourrice, en raison de la différence de leurs statuts sociaux et de l'éthique aristocratique que Phèdre semble revendiquer. De ce point de vue donc le parallèle est imparfait.

66. On remarquera la correspondance formelle entre les vers suivants : v. 310 : Ἱππόλυτον... {Φα.} οἶμοι. {Τρ.} θιγγάνει σέθεν τόδε ; v. 352 : {Τρ.} Ἱππόλυτον αὐδᾷς ; {Φα.} σοῦ τάδ', οὐκ ἐμοῦ, κλύεις. Le nom d'Hippolyte revient dans les deux cas dans la même position métrique, au début du vers, et les deux vers sont également répartis entre les deux personnages ; voir Susanetti 2005 : 167-168.

67. On remarquera l'utilisation de la convention scénique selon laquelle un personnage ou le chœur (c'est souvent le cas dans la *parodos*) justifie son arrivée en prétextant le souci de vérifier une information dont il a eu vent.

πάθει), la tête voilée, sans manger depuis trois jours[68]. Dans les paroles du chœur déjà, le silence et l'action de se voiler sont associés pour souligner le refus de toute forme de communication de la part de Phèdre.

En attendant de mieux se renseigner, le chœur ne peut qu'émettre des hypothèses (v. 141-170) qui jouent de manière subtile avec les informations détenues par le public[69]. L'arrivée de la nourrice semble offrir l'occasion d'« apprendre ce qu'il en est » (μαθεῖν, v. 173). Mais l'échange avec cette dernière est retardé par un premier dialogue entre elle et Phèdre (v. 176-266). C'est l'occasion d'offrir une puissante mise en scène du corps souffrant de la reine, où les gestes visuels et la dimension spectaculaire interagissent profondément avec l'échange verbal.

À l'apparition de Phèdre, le chœur peut tout d'abord vérifier directement le bien-fondé de ses informations. En même temps que le chœur, le public peut retrouver, dans l'attitude du personnage sur la scène aussi bien que dans les paroles de la nourrice, les symptômes dont il a été question plus haut (v. 131-140). Avant la révélation complète, la passion de Phèdre est d'abord dans le spectacle de son être malade : « Soulevez mon corps (δέμας), redressez ma tête (κάρα), je sens mes membres (μέλη) se briser[70]. Servantes, soutenez mes beaux bras (χεῖρες). Ce bandeau sur ma tête (ἐπίκρανον) est bien lourd, défaites-le. Laissez tomber mes cheveux (βόστρυχον) sur mes épaules (ὦμοι) » (v. 198-202).

Les paroles de Phèdre, avec leur insistance sur des détails et leur richesse en références anatomiques, soulignent bien à quel point son corps est devenu le centre de l'attention dramatique. Phèdre se montre, et ce processus de manifestation procède de manière parallèle au processus de communication verbale. En donnant à voir sa souffrance, Phèdre commence à révéler l'origine cachée de son chagrin. Elle parle et exprime

68. V. 131-140 : τειρομέναν νοσερᾷ κοίτᾳ δέμας ἐντὸς ἔχειν / οἴκων, λεπτὰ δὲ φά- / ρη ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν· / τριτάταν δέ νιν κλύω / τάνδ' ἀβρωσίᾳ / στόματος ἀμέραν / Δάματρος ἀκτᾶς δέμας ἁγνὸν ἴσχειν, / κρυπτῷ πάθει θανάτου θέλουσαν / κέλσαι ποτὶ τέρμα δύστανον.

69. Les hypothèses proposées par le chœur ne servent pas seulement à montrer que les choreutes « are quite in the dark » (Barrett 1964 : 182). La possession divine de la part de Pan, d'Hécate ou des Corybantes (v. 141-144) renvoie à l'action d'Éros (voir Xen. *Sym.* 1, 10) ; la vengeance d'Artémis (v. 145-150) renverse le motif de la vengeance annoncée par Aphrodite dans le prologue ; l'infidélité de Thésée (v. 151-154) fait allusion à la vraie infidélité, celle de Phèdre elle-même ; la mauvaise nouvelle provenant de Crète (v. 155-160) annonce le lien que Phèdre établira elle-même entre son histoire et les amours illicites de sa famille (v. 337-341). La dernière raison évoquée par le chœur, une éventuelle grossesse de Phèdre, renvoie enfin à son rapport avec son beau-fils (voir ce que dit la nourrice, aux v. 305-310).

70. On peut trouver une ambiguïté dans l'expression de Phèdre λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων (v. 199). On sait bien en effet que, parmi les forces capables de « défaire les liens des membres », une place de choix revient à Éros λυσιμελής (Hes. *Theog.* 121 ; Saph. fr. 130 LP).

– on s'en souvient – son désir de boire de l'eau de source, d'être conduite sur la montagne, de dompter des cavales dans les plaines d'Artémis.

La nourrice ne saisit pas le sens de ce que Phèdre demande, mais celle-ci, s'apercevant de ce qu'elle a secrètement avoué, recouvre ses esprits et adresse une dernière requête à la nourrice : « Malheureuse que je suis, qu'ai-je fait ! Où me suis-je égarée, loin du bon sens ? Je suis devenue folle, malheur envoyé par un dieu. Hélas, nourrice, couvre à nouveau ma tête ; j'ai honte (αἰδούμεθα) de ce que j'ai dit. Couvre-moi : les larmes coulent de mes yeux et mon regard est plein de honte (αἰσχύνη) »[71].

Ces mots et le geste qui les accompagne ne suffisent pas à la nourrice pour éclairer les raisons de la « honte » éprouvée par Phèdre[72], mais ils sont clairs pour le public et donnent un sens plus précis aux révélations que la reine vient de faire de manière indirecte. En se voilant la tête, Phèdre cherche à échapper au processus de communication qu'elle a déclenché lorsqu'elle est sortie de sa chambre, et son geste laisse bien ressortir le contraste entre le désir de cacher sa situation et l'impulsion à se montrer. C'est pourquoi la nourrice, pour essayer de fléchir sa maîtresse et la pousser à expliquer les raisons de son chagrin, associe encore une fois dans son exhortation la vision et l'audition : « Dis quelque chose, regarde ici ! » (v. 300 : φθέγξαι τι, δεῦρ' ἄθρησον).

L'attention portée au corps de Phèdre est au cœur du processus de communication, car sa maladie apparaît au regard de manière évidente : bien qu'elle s'efforce de cacher son chagrin et de ne pas en parler (v. 279 : κρύπτει γὰρ ἥδε πῆμα κοὐ φησιν νοσεῖν), il suffirait à Thésée de regarder le visage de sa femme pour deviner le chagrin qui l'agite : « Ne le déduit-il pas en regardant son visage ? » (v. 280 : ὁ δ' ἐς πρόσωπον οὐ τεκμαίρεται βλέπων ;). Cependant, de même que les paroles de Phèdre semblent incompréhensibles pour le chœur et la nourrice, de même son corps souffrant offre un spectacle dont le sens, loin d'être donné, se présente plutôt comme une énigme que les autres personnages cherchent en vain à déchiffrer (v. 268-270) :

> Φαίδρας ὁρῶμεν τάσδε δυστήνους τύχας,
> ἄσημα δ' ἡμῖν ἥτις ἐστὶν ἡ νόσος·
> σοῦ δ' ἂν πυθέσθαι καὶ κλύειν βουλοίμεθ' ἄν.

71. V. 239-246 : δύστηνος ἐγώ, τί ποτ' εἰργασάμην ; / ποῖ παρεπλάγχθην γνώμης ἀγαθῆς ; / ἐμάνην, ἔπεσον δαίμονος ἄτῃ. / φεῦ φεῦ τλήμων. / μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλήν, / αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι. / κρύπτε· κατ' ὄσσων δάκρυ μοι βαίνει / καὶ ἐπ' αἰσχύνην ὄμμα τέτραπται.

72. Pour comprendre ce sentiment, par ailleurs central dans le drame, il faut toujours avoir présent à l'esprit ce que Phèdre dit à propos du bon usage de la parole aux v. 488-489 : « Il ne faut pas dire ce qui réjouit les oreilles, mais ce qui procure une bonne renommée » ; voir Segal 1970 : 291-292.

> Nous voyons les terribles souffrances de Phèdre,
> mais il nous est impossible de savoir de quelle maladie il s'agit :
> c'est de toi que nous voudrions le savoir, l'entendre.

Les paroles du chœur ne mettent pas seulement l'accent sur le caractère insaisissable de la maladie de Phèdre (ἄσημα). Elles insistent aussi sur la vision et sur l'audition, à savoir sur les deux moyens grâce auxquels la maladie de Phèdre sera enfin dévoilée[73] mais également sur les deux dimensions éminemment théâtrales par lesquelles le mal de Phèdre devient spectacle. Si l'on est alors tenté de voir dans le chœur et dans sa réflexion sur les ressorts de la mise en scène une figure du spectateur, il ne faut pas oublier cependant la différence de leur statut épistémologique. Ce qui est incompréhensible pour le personnage ne l'est pas pour le public qui, au contraire, tire précisément son plaisir esthétique de son plus haut degré de connaissance. C'est son savoir qui lui permet de suivre l'action du point de vue privilégié qui est le sien.

2. COMMUNICATION VERBALE ET SPECTACLE

La littérature critique a souligné l'importance du processus communicatif inauguré par la révélation de Phèdre, s'est interrogée sur le rôle et sur la place majeure de la connaissance dans cette tragédie[74], ou a proposé, sur la base de l'analyse de la communication verbale, des considérations sur le rapport existant entre le second et le premier *Hippolyte* euripidéens[75], où selon toute vraisemblance Phèdre déclarait son amour directement à Hippolyte[76].

Dans un article important[77], Bernard Knox a été le premier à souligner l'opposition et le rapport entre la parole et le silence dans l'*Hippolyte*. En partant de la considération de l'impossibilité qu'a l'interprète moderne d'identifier le personnage central du drame, puisque l'action est partagée de manière équitable entre Phèdre, la nourrice[78], Hippolyte et Thésée, il concluait que « the unity of the work cannot depend on any one, but must

73. Voir v. 371-372 : ἄσημα δ' οὐκέτ' ἐστὶν οἷ φθίνει τύχα / Κύπριδος.

74. Une monographie a été consacrée à la question de la connaissance dans ce drame par Luschnig 1988. Voir également Segal 1988a et Zeitlin 1996 : 257-264.

75. Sur tous ces aspects, voir en particulier Porro 1997 et McDermott 2000. La question du rapport entre le premier et le second *Hippolyte* semble être aujourd'hui moins sûre qu'il y a quelques années. On consultera en particulier Gibert 1997 et Hutchinson 2004.

76. Voir, par exemple, Del Corno 1989 : 49.

77. L'article, paru en 1952 dans les *Yale Classical Studies*, 13, a été repris dans Knox 1979. L'analyse qu'a proposée Knox a été développée en particulier par Turato 1976 et Longo 1989.

78. De manière provocatrice, Knox inclut aussi la nourrice parmi les « aspirants protagonistes » du drame, en remarquant que, de manière tout à fait surprenante, la nourrice prononce plus de vers que Phèdre et que Thésée !

lie in the nature of the relationship of all four »[79] ; et celle-ci résidait, selon Knox, dans l'alternative entre silence et parole qui se pose à chacun de ces quatre personnages.

Revenons à Phèdre. Si la nourrice s'est retirée, bouleversée, à la suite de la confession de la reine, la voilà qui reprend courage après le court intervalle choral et la longue intervention de sa maîtresse. La nourrice propose à cette dernière une solution autre (v. 478-479) :

> εἰσὶν δ' ἐπῳδαὶ καὶ λόγοι θελκτήριοι
> φανήσεταί τι τῆσδε φάρμακον νόσου.
>
> Il y a des charmes et des mots capables de fasciner,
> nous trouverons un remède à cette maladie.

Comme remède à la parole qu'elle a entendue, la nourrice propose une parole différente, capable de séduire (pour soigner la passion de Phèdre ou pour faire tomber amoureux Hippolyte ?)[80]. De cette manière, elle reprend l'attitude dont elle avait déjà fait preuve précédemment, lorsque, en cherchant à convaincre Phèdre de parler, elle excluait la possibilité du silence et ne retenait qu'un choix entre parole et parole[81]. Phèdre a conscience du danger, mais la nourrice la rassure : « Laisse-moi faire, mon enfant : j'arrangerai tout pour le mieux. »[82]

La scène suivante s'ouvre sur des échanges verbaux particulièrement agités : Phèdre a entendu Hippolyte crier contre la nourrice à l'intérieur de la maison et comprend que ses craintes étaient bien fondées. Les deux personnages ne tardent pas à réapparaître sur la scène. Maintenant, c'est à Hippolyte que se pose l'alternative entre silence et parole. D'emblée, il semble vouloir divulguer la nouvelle, voire la proclamer : « Ayant entendu

79. Knox 1979 : 205.

80. Voir Méridier 1931 : 111. Sur cette ambiguïté, et plus généralement sur la parole qui charme, voir Turato 1976 : 167-172 et *supra*, p. 351. L'effet contenu dans le verbe θέλγειν est aussi lié à l'action d'Éros. Ainsi lit-on dans la prière à Aphrodite que constitue le dernier chant choral (v. 1268-1281) : θέλγει δ' Ἔρως ᾧ μαινομέναι κραδίαι / πτανὸς ἐφορμάσῃ χρυσοφαής (v. 1274-1275).

81. Voir v. 297-299, et sur cette attitude de la nourrice, Knox 1979 : 218. Paduano et Longo, en développant une perspective déjà présente chez Knox, analysent la cause de la différence de comportement entre les personnages sur la base d'une opposition entre « codes de comportement ». Paduano (2000 : 15) fait allusion à ce que Dodds (1977 : 37-70) a défini comme la « civilisation de la honte » ; Longo (1989 : 57-58) parle du « codice eroico » de Phèdre et de la nourrice qui « non conosce codici eroici » ; Knox (1979 : 219) oppose « code of honor » de Phèdre et « practical approach » de la nourrice. Cette perspective ne peut pourtant s'appliquer qu'à Phèdre, ou mieux, ne peut, à bien y regarder, s'appliquer qu'à la décision d'accuser Hippolyte à travers les mots gravés sur la tablette. La recherche de l'εὔκλεια ou l'opposition avec la pensée pratique de la nourrice ne rend pas compte, par exemple, de la révélation que fait Phèdre à la nourrice.

82. V. 521 : ἔασον, ὦ παῖ· ταῦτ' ἐγὼ θήσω καλῶς.

de tels opprobres, je ne pourrai pas me taire »[83]. À la fin de sa longue tirade, néanmoins, Hippolyte rassure la nourrice : il respectera le serment qu'il lui a fait de garder le silence.

Mais Phèdre ne croit pas les derniers mots de son beau-fils : « Lui, excité par la colère en son cœur, racontera à son père tes fautes, il racontera ces malheurs au vieux Pitthée, il remplira toute la terre de mots infâmes »[84]. Encore une fois, le remède contre ces mots déshonorants qu'Hippolyte pourrait dire, ce sont d'autres paroles : « J'ai besoin de nouveaux mots »[85], s'écrie Phèdre. Ce sont ceux qu'elle écrira sur la tablette suspendue à son propre cadavre, et qui intrigueront le dernier personnage, Thésée, lors de son retour au palais. On notera qu'avant même de se trouver confronté à l'alternative entre parole et silence, et de prononcer la terrible malédiction qui entraînera la mort d'Hippolyte, Thésée doit faire face à deux paroles, différentes et contradictoires, celle que Phèdre a gravée sur la tablette et celle par laquelle Hippolyte, sans pour autant dévoiler la vérité, revendique son innocence[86].

Finalement, c'est à Artémis de tout révéler à Thésée et d'achever ainsi le processus communicatif que l'autre déesse, Aphrodite, avait annoncé dans le prologue. Artémis rétablit le κλέος d'Hippolyte (« Je suis venue te montrer que le cœur de ton fils était juste, pour qu'il meure glorieusement »[87]) ; ainsi, l'histoire de l'amour de Phèdre, en devenant l'objet de chants dans les cultes en l'honneur d'Hippolyte, « ne tombera pas dans le silence, sans célébrité »[88].

La communication verbale : une perspective pragmatique

Dans son analyse de la communication, Bernard Knox partait d'un présupposé qu'il énonçait en ces termes : « The choice between speech and silence is the situation which places the four principal characters in significant relationship and makes an artistic unity of the play. »[89] Cependant, dans l'analyse de l'*Hippolyte*, on s'aperçoit qu'une réelle possibilité de choix ne s'offre jamais aux personnages. La parole est présentée comme l'effet d'une autre parole : Phèdre cherche « de nouvelles paroles pour délier le nœud de la parole », la nourrice réagit à la révélation

83. V. 604 : οὐκ ἔστ' ἀκούσας δείν' ὅπως σιγήσομαι.

84. V. 689-692 : οὗτος γὰρ ὀργῇ συντεθηγμένος φρένας / ἐρεῖ καθ' ἡμῶν πατρὶ σὰς ἁμαρτίας, / ἐρεῖ δὲ Πιτθεῖ τῷ γέροντι συμφοράς, / πλήσει τε πᾶσαν γαῖαν αἰσχίστων λόγων.

85. V. 688 : ἀλλὰ δεῖ με δὴ καινῶν λόγων.

86. Sur ce point et sur le problème des signes, voir Turato 1976 : 173-174.

87. V. 1298-1299 : ἀλλ' ἐς τόδ' ἦλθον, παιδὸς ἐκδεῖξαι φρένα / τοῦ σοῦ δικαίαν, ὡς ὑπ' εὐκλείας θάνῃ.

88. V. 1429-1430 : κοὐκ ἀνώνυμος πεσὼν / ἔρως ὁ Φαίδρας ἐς σὲ σιγηθήσεται.

89. Knox 1979 : 207.

en cherchant des « paroles qui charment », Thésée ne peut pas « retenir entre ses lèvres la terrible et angoissante nouvelle » que rapporte la « voix de la tablette », et finit par proclamer à la ville entière le crime supposé d'Hippolyte[90].

La parole est aussi conditionnée de manière irrémédiable par des gestes d'ordre rituel, tels que la supplication et le serment, qui contraignent au fur et à mesure les différents personnages en les forçant à parler ou à se taire. Le fait que Phèdre passe du silence à la parole ne résulte que de la supplication de la nourrice[91]. C'est depuis son entrée en scène que cette dernière essaie de persuader sa maîtresse de lui révéler les raisons cachées de son malaise. Bien qu'elle l'accable de questions, la reine semble décidée à résister aux pressions et à ne pas laisser connaître la vérité. Le revirement de situation se produit au vers 324 et, à partir du vers suivant, Phèdre commence à tout dévoiler[92]. C'est qu'entre temps la nourrice a saisi sa main : τί δρᾷς ; βιάζῃ, χειρὸς ἐξαρτωμένη ; (« Que fais-tu ? Tu me fais violence en t'attachant à ma main », v. 325). La réplique de la nourrice explicite l'autre geste typique de la supplication[93] : καὶ σῶν γε γονάτων, κοὐ μεθήσομαί ποτε (« Oui, et [en m'attachant] à tes genoux aussi. Et je n'ai pas l'intention de lâcher prise », v. 326). Le texte, on le voit, insiste sur les gestes[94] dont la nourrice précise clairement la nature peu après : « Tu caches donc ce qui te fait honneur, malgré mes supplications (ἱκνουμένης ἐμοῦ) ? »[95]. Phèdre essaie

90. V. 882-886 : τόδε μὲν οὐκέτι στόματος ἐν πύλαις / καθέξω δυσεκπέρατον ὀλοὸν / κακόν· ἰὼ πόλις. / Ἱππόλυτος εὐνῆς τῆς ἐμῆς ἔτλη θιγεῖν / βίᾳ, τὸ σεμνὸν Ζηνὸς ὄμμ' ἀτιμάσας, « Je ne peux plus retenir entre mes lèvres cette terrible et angoissante nouvelle : hélas, cité ! Hippolyte a osé toucher à mon lit par la force, il a déshonoré l'œil vénérable de Zeus ! »

91. Il y a là, nous semble-t-il, un point trop souvent négligé ou passé sous silence dans les analyses de la communication dans cette tragédie. C'est par exemple un défaut du livre de Goff 1990, ainsi que le fait remarquer, à juste titre, Michael R. Halleran dans son compte rendu (*Bryn Mawr Classical Review* 01.02.07). Pour une analyse de cette scène, on peut se reporter à Taplin 1978 : 69-70 ou Kaimio 1988 : 50-51. On trouvera une attention particulière au rapport entre supplication et αἰδώς chez Gould 1973 : 86-87.

92. Ainsi que l'a remarqué Taplin 1978 : 69. Le vers a souvent posé un problème aux traducteurs. Phèdre a dit juste avant (au v. 323) : « Laisse-moi mes fautes. Ce n'est pas à toi que je fais du tort ». Ce à quoi la nourrice réplique : οὐ δῆθ' ἑκοῦσά γ', ἐν δὲ σοὶ λελείψομαι. L'interprétation de λελείψομαι a semblé problématique (voir Wilamowitz 1875 : 247 ; Barrett 1964 : 218-219). Mais le sens devait apparaître de manière beaucoup plus évidente dans la performance théâtrale puisque c'est justement par ces mots que la nourrice accompagne ses gestes de suppliante (Gould 1973 : 86, n. 62).

93. Sur les gestes typiques de la supplication, voir Gould 1973 : 75-77.

94. Pour cette insistance sur les gestes de la supplication dans la tragédie, voir Legangneux 2000.

95. V. 330 : κἄπειτα κρύπτεις χρήσθ', ἱκνουμένης ἐμοῦ ; Contrairement à Diggle et à la plupart des derniers éditeurs, nous plaçons la virgule après χρήσθ[α]. La scholie du vers s'interrogeait déjà sur la ponctuation. Selon Barrett (1964 : 220), « detaching χρηστά from the clause which needs it in order to give it to the clause which does not, is quite

de convaincre la nourrice d'y mettre fin en retirant sa main ; mais, après le dernier refus de celle-ci, elle est bien obligée de céder : « Je respecte (αἰδοῦμαι), dit-elle, la dignité de ta main de suppliante » (v. 335), peu avant de lui dévoiler son amour pour Hippolyte. Il ressort donc que l'aveu de Phèdre, ce premier moment du processus communicatif mis en scène dans la tragédie, ne découle pas d'un libre choix de sa part, ni du désir refoulé de tout dévoiler[96] : il n'est que l'effet perlocutoire de la supplication de la nourrice[97].

Si, au contraire, Hippolyte ne révèle pas la vérité à Thésée, c'est bien en raison du serment qu'il a prêté à la nourrice avant d'entendre ce qu'elle avait à lui dire : « si je ne m'étais pas fait arracher par mégarde ce serment, je n'aurais pu m'interdire de tout révéler à mon père »[98]. Toutefois la parole qu'il a ainsi donnée détourne l'effet de la parole qu'il a entendue. Dans le célèbre vers 612, souvent parodié par Aristophane[99] (ἡ γλῶσσ᾽ ὀμώμοχ᾽ ἡ δὲ φρὴν ἀνώμοτος, « c'est ma langue qui a juré, pas mon cœur »), en objectivant sa « langue » pour l'opposer à son « cœur », Hippolyte fait part de son désir irréalisable d'échapper à l'obligation religieuse qu'il s'est engagé à respecter ; nous savons bien en effet qu'un tel souhait restera sans suite.

astonishingly bad ». L'argument, fondé sur une considération d'ordre statistique (le très petit nombre de césures de ce type dans le trimètre tragique, sur lequel on verra Gentili-Lomiento 2003 : 255-256), n'est pas décisif, surtout si l'on considère que la césure au sixième *elementum* se trouve en général en correspondance avec un mot élidé (comme c'est ici le cas de χρηστά). Ainsi, par exemple, *Alc*. 1 : Ὦ δώματ᾽ Ἀδμήτει᾽, ἐν οἷς ἔτλην ἐγώ. Sur ce type de césure, voir notamment Martinelli 1997 : 99-100. De plus, l'emploi, en ce sens, du verbe ἱκνέομαι ne semble pas attesté avec un tel accusatif. En revanche, la césure après le sixième *elementum* permet de lire dans le même hémistiche les trois mots allittérants κἄπειτα κρύπτεις χρηστά et, si l'on relie χρηστά à κρύπτεις, le rapport avec ce que Phèdre a dit au vers précédent apparaît, nous semble-t-il, de manière plus évidente (χρηστά = [ἃ] τιμὴν φέρει). Sur ce sens de l'adjectif, voir le v. 380 : τὰ χρήστ᾽ ἐπιστάμεσθα καὶ γιγνώσκομεν.

96. Pour cette interprétation du personnage de Phèdre, voir Griffin 1990 : 134-135 ; Mills 2002 : 54-55.

97. Taplin (1978 : 70) considère que « it may be doubted whether the Nurse has legitimate grounds for supplication : she is not, after all, in direct physical danger ». Voir aussi Kaimio 1988 : 50, n. 10. On remarquera pourtant que dans les vers qui précèdent la supplication, il est fait allusion à la mort de la nourrice à plusieurs reprises, d'abord aux v. 250-260, puis dans la bouche de Phèdre, au v. 327 (κάκ᾽ ὦ τάλαινά σοι τάδ᾽, εἰ πεύσῃ, κακά) et au v. 329 (ὀλῇ), qui sonne comme une menace. Par ailleurs, après la révélation, c'est à la nourrice elle-même de dire que les paroles de Phèdre « l'ont tuée » (v. 353 : ὥς μ᾽ ἀπώλεσας). Pour une définition de l'acte perlocutoire, on pourra se reporter à l'étude classique de Austin 1970 : 114.

98. V. 657-658 : εἰ μὴ γὰρ ὅρκοις θεῶν ἄφαρκτος ἡρέθην, / οὐκ ἄν ποτ᾽ ἔσχον μὴ οὐ τάδ᾽ ἐξειπεῖν πατρί. Pour une analyse de la valeur performative du serment d'Hippolyte, voir Fletcher 2012 : 189-195.

99. Aristoph. *Thesm*. 275-276 et *Ran*. 101-102 e 1471. Sur ce vers, ses parodies et son sens dans le drame, voir en particulier Avery 1968.

La scène mérite qu'on s'y arrête encore un instant. En effet, elle est entièrement construite de façon à retarder autant que possible (jusqu'au v. 660) la réponse d'Hippolyte à la question du vers 613 (ὦ παῖ, τί δράσεις; σοὺς φίλους διεργάσῃ; « Mon enfant, que vas-tu faire ? Vas-tu faire périr ceux qui t'aiment ? ») Entre temps, dans cet accroissement de la tension dramatique, renforcée par la présence en scène de Phèdre, le public apprend qu'Hippolyte s'est engagé sous serment à ne rien dévoiler (v. 611), mais les mots et le ton du jeune homme sèment le doute : tiendra-t-il vraiment sa parole[100] ? D'autant plus qu' échoue, à peine ébauché, un autre geste de supplication par lequel la nourrice lui demande de se taire (v. 605-607)[101]. Hippolyte ne peut néanmoins enfreindre son serment, ce serait un acte impie, indigne de lui : (εὖ δ' ἴσθι, τοὐμόν σ' εὐσεβὲς σῴζει, γύναι, « Sache-le bien, c'est mon respect des dieux qui te sauve, femme », v. 656). C'est pourquoi il gardera le silence : σῖγα δ' ἔξομεν στόμα (v. 660).

Phèdre est pourtant résolue à mourir pour sauver son honneur. Pour ce faire, elle a besoin de la complicité des femmes du chœur. C'est pourquoi, avant de leur dévoiler toutes ses intentions, elle leur demande de s'engager à « couvrir sous un voile de silence (σιγῇ καλύψατε) ce qu'elles ont entendu » (v. 711-712). Le chœur est ainsi également réduit au silence par le biais d'un serment, qu'il prononce de manière solennelle, et cette fois directement sur la scène (v. 713-714) :

> ὄμνυμι σεμνὴν Ἄρτεμιν, Διὸς κόρην,
> μηδὲν κακῶν σῶν ἐς φάος δείξειν ποτέ.
>
> Je jure par la vénérable Artémis, fille de Zeus,
> que je ne révélerai jamais rien de tes malheurs.

100. Voir notamment le v. 612, déjà commenté, mais aussi les v. 604 (οὐκ ἔστ' ἀκούσας δείν' ὅπως σιγήσομαι) et 610 (τά τοι κάλ' ἐν πολλοῖσι κάλλιον λέγειν).

101. En commentant le v. 607, Barrett (1964 : 273) dit qu'ici la nourrice « falls at his [*sc.* Hippolytus'] knees ». S'il s'agit d'une vraie supplication, on comprend mal comment Hippolyte, le pieux Hippolyte, pourrait l'ignorer. Certes, il est possible de comparer le v. 606 avec ce que dit Phèdre à la nourrice aux v. 325 et, surtout, 333. Dans le cas d'Hippolyte pourtant, aucune autre mention de la supplication n'est faite. Taplin imagine alors que « not only does he [*sc.* Hippolytus] characteristically avoid any bodily contact, his moral rigour is more wary of such tactics. The Nurse has already tricked him into an oath of silence, and he is on his gard » (Taplin 1978 : 70). Mais on comprend mal alors le v. 607, que Taplin ne mentionne pas. Mario Telò a montré de manière persuasive qu'on peut interpréter l'ensemble de la scène comme une tentative avortée de la part de la nourrice, qu'Hippolyte, dans les mouvements scéniques, prend pour un « atto di violenza tout court, sganciato da una valenza rituale » (p. 44). Voir Telò 2002b : 41-47.

Le serment du chœur[102] redouble celui qu'Hippolyte a prêté à la nourrice. Tout comme Hippolyte, tenu de respecter sa parole, ne raconte pas la vérité à son père, le chœur ne dévoile pas à Thésée la véritable raison du suicide de Phèdre[103]. Pour ce qui est d'Hippolyte, le chœur se limite à avertir son père, de manière assez vague, qu'il se rendra bientôt compte de son erreur (v. 891-892), et à prendre partie pour le jeune homme dans l'*agōn* suivant (v. 1036-1037). Encore une fois donc, l'alternance entre parole et silence ne découle pas d'un libre choix, mais résulte d'une parole d'ordre rituel et pragmatique, qui contraint le locuteur. Les serments du chœur et, surtout, d'Hippolyte, plutôt que de permettre ou de favoriser la communication, l'empêchent, en agissant comme des liens. Phèdre se demande comment elle peut « délier le nœud de la parole »[104] (κάθαμμα λύειν λόγου). Elle se réfère plus spécifiquement à la révélation que la nourrice a faite à Hippolyte, mais l'image pourrait bien résumer la manière générale dont

102. Il est évident que la présence du chœur pouvait représenter une entrave à la réalisation du projet de Phèdre. Très souvent, dans la tragédie, les personnages doivent s'assurer la complicité du chœur pour pouvoir mener à bien leurs desseins (Hor. *Ars* 200 : *ille [sc. chorus] tegat commissa*). Ainsi Aesch. *Cho*. 555, 581-2 ; Soph. *El.* 468-9 ; Eur. *IT* 1056-1077 ; *Hel.* 1387-1389 ; *IA* 542. Mis à part l'exemple d'Iphigénie, qui s'assure du silence du chœur en invoquant la solidarité féminine par le biais de la promesse et de la supplication, généralement le chœur est assez impliqué dans l'action pour donner son accord de bon gré. Un cas particulier est représenté par l'*Ion*, où le chœur ne garde pas le silence demandé par Xouthos sur la (prétendue) identité d'Ion (v. 666-667), mais révèle tout à Créüse. Sur cet aspect, voir Barrett 1964 : 294 et Paduano 2000 : 90-91. La situation qui se rapproche davantage de l'*Hippolyte* est celle qu'on trouve dans la *Médée* (v. 260-263, avec les commentaires de Page 1976 : 91 et Mastronarde 2002). Ici aussi, en effet, le chœur montre son désaccord avec le projet du personnage. Celui-ci a pourtant soin de ne dévoiler ses intentions qu'après avoir reçu la parole du chœur (voir Arnott 1982 : 37). Il est néanmoins à remarquer que dans la *Médée* le chœur ne s'engage pas par serment (v. 267 : δράσω τάδε). L'*Hippolyte* reste donc le seul cas dans lequel le chœur prête un serment. Cependant, le projet de Médée n'est sans doute pas moins horrible que celui de Phèdre. De plus, s'il est vrai que, dans les deux tragédies, le chœur désapprouve le projet du personnage, le chœur de l'*Hippolyte* se limite à répliquer brièvement à Phèdre lorsqu'elle annonce sa décision de se suicider (v. 724) et il fait une timide tentative pour persuader Thésée de rétracter sa prière, avant qu'il ne reconnaisse son erreur (v. 891-892) ; le chœur de *Médée*, lui, met en discussion le projet du personnage de manière beaucoup plus précise et articulée (voir notamment les v. 811-813 ; 816, la deuxième partie du troisième *stasimon* et le quatrième en entier). Dès lors, on ne saurait réduire le sens du serment prêté par le chœur dans l'*Hippolyte* à la simple nécessité d'expliquer pourquoi le chœur n'intervient pas pour éviter les conséquences de la fausse accusation de Phèdre.

103. Voir v. 804.

104. L'image du nœud n'est pas sans évoquer le moyen par lequel Phèdre se donnera la mort (v. 781 : τόδ' ἅμμα λύσομεν δέρης; voir Loraux 1979 : 54), mais aussi la mort d'Hippolyte lui-même, qui δεσμὸν δυσεξέλικτον ἕλκεται δεθείς (v. 1237). Sur l'image du lien dans l'*Hippolyte*, on consultera en particulier Segal 1965 : 133 ; Vellacott 1975 : 230 ; Goff 1990 : 60-65.

la parole agit dans cette tragédie. Hippolyte ne se demande-t-il pas face aux accusations de son père : ὦ θεοί, τί δῆτα τοὐμὸν οὐ λύω στόμα, « Ô dieux, pourquoi ne délié-je donc pas ma bouche ? » (Vers-1060).

Force de la parole rituelle, d'Hippolyte à Thésée

Phèdre montrait sa méfiance à l'égard des « beaux discours », dont elle soulignait la capacité destructrice[105] ; Hippolyte semble être également conscient du pouvoir qu'ont « la langue » et « la bouche ». Au début de la tragédie, lorsque le serviteur essaie de le raisonner et de lui faire reconnaître la force d'Aphrodite, il le menace : εὐλαβοῦ δὲ μή τί σου σφαλῇ στόμα, « Gare à toi ! Que ta bouche ne fasse pas de faute ! » (v. 100).

De même, lors de sa rencontre avec Thésée, il craint que « la langue de son père ne procure de plus grands malheurs » (v. 924 : μή σου γλώσσ᾽ ὑπερβάλλῃ κακοῖς). Par ces mots, chargés d'ironie tragique, il commente sans le savoir ce qui vient de se produire sur la scène juste avant son arrivée. Thésée en effet a déjà prononcé la malédiction par laquelle il demandait à Poséidon de tuer Hippolyte (v. 887-890) :

> ἀλλ᾽, ὦ πάτερ Πόσειδον, ἃς ἐμοί ποτε
> ἀρὰς ὑπέσχου τρεῖς, μιᾷ κατέργασαι
> τούτων ἐμὸν παῖδ᾽, ἡμέραν δὲ μὴ φύγοι
> τήνδ᾽, εἴπερ ἡμῖν ὤπασας σαφεῖς ἀράς.
>
> Mon père Poséidon, par l'une des trois imprécations
> que tu m'accordas jadis, détruis mon enfant, qu'il soit
> puni aujourd'hui même, si les imprécations que tu m'as
> accordées sont dignes de foi.

De nouveau, nous voilà confrontés à une parole rituelle. On peut cependant remarquer qu'au moment même où Thésée maudit son enfant, il semble mettre en doute le pouvoir des mots qu'il prononce. C'est pourquoi il les double d'une autre parole, d'ordre pragmatique, dont l'efficacité découle cette fois non d'une intervention divine, mais de sa propre autorité royale : « De plus, je l'éloignerai de cette terre : ainsi, l'un ou l'autre coup le frappera. Soit Poséidon honorera mes malédictions et l'enverra, mort, dans la demeure d'Hadès, soit, exilé de ce pays, il passera une vie de souffrances et de vagabondage dans une terre étrangère »[106].

Deux expressions à forte valeur illocutoire sont ainsi utilisées par Thésée, et l'imprécation[107] est suivie d'un édit de bannissement. Il est intéressant de noter que ces paroles paraissent arrêter d'emblée toute

105. V. 487. Voir *supra*, p. 351.

106. V. 893-898 : Καὶ πρός γ᾽ ἐξελῶ σφε τῆσδε γῆς, / δυοῖν δὲ μοίραιν θατέρᾳ πεπλήξεται· / ἢ γὰρ Ποσειδῶν αὐτὸν εἰς Ἅιδου δόμους / θανόντα πέμψει τὰς ἐμὰς ἀρὰς σέβων / ἢ τῆσδε χώρας ἐκπεσὼν ἀλώμενος / ξένην ἐπ᾽ αἶαν λυπρὸν ἀντλήσει βίον.

107. Sur l'ἀρά comme énoncé performatif, voir en particulier Giordano 1999 : 13.

discussion et toute possibilité de communication. Lorsqu'Hippolyte met en garde son père contre les affirmations susceptibles d'engendrer de plus grands malheurs, la malédiction a déjà été proférée. L'*agōn* qui suit est entièrement vicié d'avance, l'arrêt ayant déjà été pris et la décision de Thésée étant irrévocable[108]. Cependant, lorsqu'il réapparaît sur la scène, le prince ignore l'imprécation formulée à son encontre et qui semble presque oubliée jusqu'au récit de sa mort[109]. Jusqu'à la fin de la tirade de Thésée (v. 973-975), il ne connaît pas non plus l'édit proclamé par son père[110].

Si l'ignorance d'Hippolyte est ce qui permet l'*agōn* sur le plan intra-scénique, le public, lui, voit s'affronter les deux personnages en étant pleinement informé de la décision de Thésée. L'effet émotionnel qui dérive de la situation est double. D'une part, le public assiste au spectacle de la vanité de la parole, lequel constitue une occasion supplémentaire de mise en question de la capacité persuasive du langage. Et ce d'autant plus qu'au cours du dialogue avec son fils, Thésée se comporte en juge, évaluant les « preuves » et les « témoignages », dans un contexte fortement marqué par des renvois linguistiques et lexicaux au domaine judiciaire[111]. D'autre part, l'émotion est accrue par une série de remarques qui semblent faire entrevoir pour Hippolyte une faible possibilité de salut. On a vu que Thésée, aussitôt la malédiction prononcée, doutait de sa puissance et sentait la nécessité de l'accompagner du bannissement. Il se montre d'ailleurs presque surpris, lorsque le messager lui annonce que « les imprécations de sa bouche » (ἀραὶ τοῦ σοῦ στόματος, v. 1167) ont été efficaces : « Ô dieux, ô Poséidon ! Tu es donc vraiment mon père, si tu as prêté l'oreille à mes malédictions ! » (ἀκούσας τῶν ἐμῶν κατευγμάτων, v. 1169-1170). Le public est ainsi témoin de la méprise de Thésée et des vaines tentatives de persuasion faites par Hippolyte alors que le comportement du roi paraît suggérer qu'il pourrait changer d'avis[112].

Les incertitudes du roi quant à l'efficacité de son imprécation appellent-elles une mise en cause de la parole et de sa force perlocutoire, comme c'était le cas pour la parole d'ordre persuasif ? De même que Thésée se méfie

108. Sur le caractère de cet *agōn*, voir Lloyd 1992 : 43-44 et Susanetti 1997 : 93. Sur le refus de la communication dans cet *agōn*, voir aussi Mastronarde 1979 : 78.

109. V. 1166-1168 : οἰκεῖος αὐτὸν ὥλεσ' ἁρμάτων ὄχος / ἀραί τε τοῦ σοῦ στόματος, ἃς σὺ σῷ πατρὶ / πόντου κρέοντι παιδὸς ἠράσω πέρι.

110. Thésée le répète encore aux v. 1048-1049 et 1084-1085.

111. Voir v. 925 (τεκμήριον σαφές), 932 (διαβαλών), 960-961 (avec la formule technique αἰτίαν φυγεῖν), 971-972 (μάρτυρος σαφεστάτου), 991 (remarquons l'emploi de l'*incipit* typique des apologies : ἄρξομαι λέγειν), v. 1025-1026 (serment), v. 1036 (αἰτίας ἀποστροφήν). Sur cet aspect de l'*agōn* entre Thésée et Hippolyte, voir Lloyd 1992 : 43-51, Susanetti 1997 : 93, mais aussi Mueller 2011 : 157-159.

112. Ainsi, par exemple, juste après que Thésée a prononcé sa malédiction, le chœur lui demande de la retirer (v. 891-892).

de la force de sa malédiction, Phèdre avait manifesté ses doutes sur la valeur contraignante du serment prêté par Hippolyte[113]. Concernant la reine, cette remise en question avait une raison d'être éminemment dramatique, puisqu'elle motivait son choix d'accuser son beau-fils dans la tablette ; il en va de même dans le cas de Thésée, car ses doutes rendent possible l'affrontement scénique entre le père et le fils. Dans cet *agōn* encore une fois, Hippolyte évoque la possibilité d'enfreindre le serment (v. 1060-1063) :

> ὦ θεοί, τί δῆτα τοὐμὸν οὐ λύω στόμα,
> ὅστις γ' ὑφ' ὑμῶν, οὓς σέβω, διόλλυμαι ;
> οὐ δῆτα· πάντως οὐ πίθοιμ' ἂν οὕς με δεῖ,
> μάτην δ' ἂν ὅρκους συγχέαιμ' οὓς ὤμοσα.
>
> Ô dieux, que ne délié-je pas ma bouche, maintenant
> que je vais mourir par vous-mêmes, que je vénère ?
> Mais non. En tout cas, je ne saurais persuader celui qu'il faut,
> c'est en vain que j'enfreindrais le serment que j'ai prêté.

Même dans ce passage, c'est l'effet émotionnel qui est central, étant donné qu'Hippolyte oppose une parole d'ordre rituel à la capacité persuasive de son discours. Ce n'est pas en renonçant à respecter son serment qu'il pourra persuader son père. Hippolyte tient son engagement et la malédiction de Thésée s'accomplit ainsi qu'il l'a souhaité. Malgré leur remise en question, ces paroles sont efficaces et guident le déroulement dramatique de la tragédie. De cette manière, la force de la parole rituelle non seulement s'oppose à la remise en question de la parole rhétorique, mais devient également un puissant instrument dramatique.

L'écriture et la mort

Dans l'*agōn* entre Thésée et Hippolyte, on voit intervenir un autre serment, qui reste, cette fois, ignoré. Il s'agit du serment que le jeune homme prête pour affirmer son innocence. Après avoir essayé de répondre aux accusations de Thésée (v. 983-1035), il ajoute : « Mais maintenant, je te jure (ὄμνυμι) par Zeus, protecteur des serments, et par cette terre, que je n'ai jamais touché à ta femme, que jamais je n'aurais pu le désirer, ni en concevoir l'idée. Autrement, que je périsse sans gloire, sans nom et que ni la mer ni la terre ne recueillent mon corps après ma mort, si je suis coupable ! »[114]. Cette prestation solennelle exhibe les trois points attendus dans un serment : une déclaration (« je n'ai jamais touché à ta femme »),

113. Voir v. 688-692, et *supra*, p. 351.

114. V. 1025-1031 : νῦν δ' ὅρκιόν σοι Ζῆνα καὶ πέδον χθονὸς / ὄμνυμι τῶν σῶν μήποθ' ἅψασθαι γάμων / μηδ' ἂν θελῆσαι μηδ' ἂν ἔννοιαν λαβεῖν. / ἦ τἄρ' ὀλοίμην ἀκλεὴς ἀνώνυμος / καὶ μήτε πόντος μήτε γῆ δέξαιτό μου / σάρκας θανόντος, εἰ κακὸς πέφυκ' ἀνήρ. Pour l'athétèse du v. 1029, voir Barrett 1964 : 355.

une spécification des dieux et des éléments invoqués comme témoins (ici Zeus *Horkios* et la terre d'Argolide) et une malédiction précisant la punition infligée en cas de parjure[115].

On remarquera d'abord que la malédiction qu'Hippolyte appelle sur lui-même, si son serment est mensonger, reprend, en les renforçant, la malédiction et l'édit de son père[116]. Celui-ci avait demandé à Poséidon de tuer Hippolyte (v. 888), ce dernier renchérit : puisse-t-il périr ἀκλεής, privé du κλέος qui seul pourrait lui assurer une permanence après la mort. Le roi avait exilé son fils en le condamnant à une vie de vagabondage dans un pays étranger, Hippolyte ajoute le souhait que, même après sa mort, son corps ne trouve « ni mer ni terre pour l'accueillir ».

Pourquoi donc Thésée ne fait-il pas confiance au serment de son fils, ainsi que le lui demande le chœur[117] ? Hippolyte lui-même reproche à son père de l'exiler sans vérifier (ἐλέγξας) ni son serment ni sa garantie (πίστις), et sans interroger les devins[118]. La réponse du roi est claire : « Cette tablette, sans avoir besoin de divination, porte contre toi des accusations dignes de foi (πιστά) »[119]. La caution (πίστις) que le serment est censé apporter est annulée par l'effet persuasif des accusations contenues dans la tablette de Phèdre.

Ajoutons que l'on a affaire à un serment assertoire, produit pour assurer de la vérité d'une affirmation, alors que le premier serment, celui qu'Hippolyte avait prêté à la nourrice, était promissoire, fondé sur la promesse solennelle de garder le silence. Ce premier serment engageait le locuteur lui-même (Hippolyte), sa personne, alors que le second vise à persuader l'interlocuteur (πείθω) en offrant un gage (πίστις) fondé sur un rapport de confiance[120]. Or ce rapport de confiance entre Thésée et Hippolyte a été compromis par les accusations contenues dans la tablette de Phèdre. Comme le dit Artémis à la fin de la tragédie, ces accusations étaient bien fausses, mais elles ont tout de même su persuader (πείθειν) Thésée[121]. Nous voilà donc confrontés à un dernier type de parole, confié cette fois à l'écriture.

115. Sur la structure typique du serment, voir Rudhardt 1992 : 202 ; Sommerstein 2007 : 2. On trouve également des remarques intéressantes chez Agamben 2009 : 48-52. Sur le rapport entre serment et malédiction, voir Giordano 1999 : 36-41.

116. Voir les remarques de Barrett 1964 : 355.

117. V. 1036-1037 : ἀρκοῦσαν εἶπας αἰτίας ἀποστροφὴν / ὅρκους παρασχών, πίστιν οὐ σμικράν, θεῶν. Sur le rapport entre πίστις et serment, voir Agamben 2009 : 41-45.

118. V. 1055-1056 : οὐδ' ὅρκον οὐδὲ πίστιν οὐδὲ μάντεων / φήμας ἐλέγξας ἄκριτον ἐκβαλεῖς με γῆς ; C'est aussi, on le verra, le reproche qu'Artémis fait à Thésée à la fin de la tragédie (v. 1320-1324).

119. V. 1057-1058 : ἡ δέλτος ἥδε κλῆρον οὐ δεδεγμένη / κατηγορεῖ σου πιστά.

120. Sur ce sens de πίστις et sur le rapport avec πείθω, voir Benveniste 1969 : I, 115-121.

121. V. 1312, mais aussi v. 1337.

Melissa Mueller a rapproché les paroles inscrites par Phèdre sur la tablette de la procédure du κατάδεσμος, une malédiction judiciaire visant à « lier » la langue de l'adversaire, en l'occurrence celle d'Hippolyte, pour ainsi l'empêcher de révéler la vérité. Melissa Mueller commence par une comparaison avec les deux autres lettres qu'on trouve chez Euripide, dans l'*Iphigénie à Aulis* et l'*Iphigénie en Tauride*[122]. Elle en déduit que la lettre de Phèdre diffère de ces dernières car, dans le cas présent, Thésée ne lit pas mot à mot ce que Phèdre a écrit, mais « he is summarizing his impressions of what he has read »[123]. La lettre de Phèdre aurait alors pour finalité « de cacher plus que de révéler ». Ensuite, l'auteur reconstruit, notamment sur la base du vers 672, « the judicial inflection of Phaedra's language » : Phèdre apparaîtrait ici comme l'accusée qui cherche à se défendre, en recourant à un κατάδεσμος. Melissa Mueller trouve en particulier deux éléments de rapprochement possibles entre ce type de procédure et la situation dramatique présentée dans l'*Hippolyte*. Les tablettes de malédiction étaient d'ordinaire déposées dans les tombeaux des ἄωροι (les jeunes filles mortes avant le mariage) ou des βιαιοθάνατοι (morts de mort violente, suicidés), or Phèdre est dite βιαίως θανοῦσ[α], au vers 814. De plus, la position de la tablette de Phèdre rappelle celle de deux κατάδεσμοι, retrouvés dans la main droite du cadavre avec lequel ils avaient été enterrés[124]. Enfin, la spécialiste montre que seule Aphrodite utilise le langage de la vengeance. Phèdre, elle, ne se soucie que de sauver sa réputation, en réduisant Hippolyte au silence. Elle en conclut que si Hippolyte n'explique son silence que par son serment, « the audience is in a position to weigh both factors and to recognize in Hippolytus' refusal to speak about the cause of Phaedra's death the combined effects of his oath and her tablet »[125].

L'hypothèse de Mueller selon laquelle « Phaedra's tablet, contrary to having a single punitive function, draws resonance from its associations with judicial curse tablets (*defixiones*) and possibly even with erotic curses »[126] ne manque pas d'attrait, car elle inscrirait les paroles de Phèdre dans l'ensemble des paroles rituellement codifiées que nous avons analysées. Cependant, bien que l'auteur ne semble pas vouloir interpréter

122. Mueller 2011 : 151-157. Voir Segal 1992. Plus généralement, sur les lettres dans le théâtre d'Euripide, on pourra se reporter à Rosenmeyer 2001 : 61-97 (sur l'*Hippolyte*, voir pages 88-97).

123. Mueller 2011 : 153. L'avis contraire est soutenu par Rosenmeyer 2001 : 92.

124. L'auteur renvoie à Peek 1941 : vol. 3, 22.3 et 23.2.

125. Mueller 2011 : 168.

126. Mueller 2011 : 149. Sur les κατάδεσμοι en général, voir Gager 1992 (en particulier, pour les κατάδεσμοι judiciaires, voir les pages 116-124). Sur le rapport entre les κατάδεσμοι et l'écriture, voir Carastro 2009.

la tablette de Phèdre comme un κατάδεσμος, mais semble plutôt suggérer que le κατάδεσμος ait agi comme modèle de la tablette de Phèdre[127], la comparaison ne nous paraît pas vraiment ressortir du texte. Au contraire, le texte semble contredire cette interprétation de la tablette de Phèdre et il n'est pas nécessaire d'évoquer les κατάδεσμοι pour expliquer comment Phèdre arrive à éviter « the rational scrutiny of *elenchus* »[128].

Admettons pour un instant avec Mueller que, si Hippolyte n'explique son silence que par le serment, le public soit amené à reconnaître dans son silence l'effet combiné du serment et de la tablette de Phèdre. Hippolyte, il est vrai, ne pourrait pas être en mesure d'expliciter ce rapport pendant l'*agōn* avec Thésée ; on s'attendrait cependant à voir cette relation précisée ou, du moins, suggérée par la suite, notamment dans l'intervention finale d'Artémis, qui, apparue en *dea ex machina*, résume l'intrigue et explique à Thésée l'enchaînement des événements. C'est un passage particulièrement important, si l'on considère que la tirade d'Artémis est finalement le seul discours d'autorité de la tragédie, le seul à ne pas être remis en question. Or non seulement dans les paroles d'Artémis il n'en est pas question, mais, de plus, l'intervention de la déesse semble donner de la tablette de Phèdre et de la raison de son efficacité une explication d'ordre différent.

Aussitôt sur la scène, Artémis s'adresse à Thésée, en lui ordonnant de l'écouter (σὲ τὸν εὐπατρίδην Αἰγέως κέλομαι / παῖδ' ἐπακοῦσαι, v. 1283-1284). Avant même de revenir sur les diverses étapes ayant permis la réalisation de sa vengeance, la déesse explique à Thésée qu'il n'a pas de raisons de se réjouir de la malheureuse fin d'Hippolyte, car il a été trompé par Phèdre : il a tué son fils, « en prêtant foi sans preuve aux mots trompeurs de sa femme » (ψεύδεσι μύθοις ἀλόχου πεισθεὶς / ἀφανῆ, v. 1288-1289). Artémis souligne d'emblée trois éléments importants. D'abord, elle accuse Thésée d'avoir cru les paroles de Phèdre sans aucune évidence (ἀφανῆ). Plus loin, Artémis insiste encore sur ce reproche : « Tu es coupable envers lui et envers moi, car tu n'as pas attendu de preuve (πίστις) ni la parole d'un devin, tu n'as pas mené d'enquête (ἤλεγξας), tu ne l'as pas soumis à la révélation du temps, mais, plus rapidement que tu ne l'aurais dû, tu as maudit ton enfant et tu l'as tué » (v. 1320-1324).

Dans cette accusation contre Thésée, Artémis reprend de manière précise les propos qu'Hippolyte avait déjà tenus à Thésée dans l'*agōn :* « Serment, preuve (πίστις), paroles des devins : sans rien examiner (ἐλέγξας), sans

127. Voir la citation qui précède et Muller 2011 : 166 (« I'm not proposing a one-to-one correspondence between the mechanics of a judicial *defixio* and the stage role of Phaedra's tablet. But if we look beyond the precise verbal formulations of binding spells, we will notice that their goal, broadly stated, is to harness the volatile emotions that underlie agonistic judicial performances in such a way as to bolster the defendant's chances of winning. »)

128. Mueller 2011 : 156.

un jugement vas-tu m'exiler de cette terre ? »[129]. Ce qu'Hippolyte d'abord et Artémis ensuite reprochent à Thésée, c'est donc le manque d'ἔλεγχος, c'est-à-dire d'un examen approfondi des arguments des deux parties en cause. Malgré ses critiques à l'égard de Thésée, Artémis précise, à la fin de la tragédie, qu'il ne peut être tenu pour responsable de la mort d'Hippolyte, et ce pour deux raisons : son ignorance, et le fait que Phèdre, en mourant, ait réduit à néant toute possibilité d'ἔλεγχος, si bien qu'elle ait pu parvenir à le persuader : ἔπειτα δ' ἡ θανοῦσ' ἀνήλωσεν γυνὴ / λόγων ἐλέγχους, ὥστε σὴν πεῖσαι φρένα. Selon la reconstruction d'Artémis donc, la parole de Phèdre est bien une parole mensongère (ψεύδεσι μύθοις), qui s'avère persuasive car la mort de la reine a rendu impossibles toute discussion et toute réplique (λόγων ἔλεγχος) ; si la capacité de persuasion est ainsi liée à l'absence d'ἔλεγχος, cette absence est associée par Artémis à la mort de Phèdre.

Dans un autre passage encore (v. 1310-1312), Artémis révèle de manière très claire les ruses par lesquelles Phèdre a réussi à convaincre Thésée :

> ἡ δ' εἰς ἔλεγχον μὴ πέσῃ φοβουμένη
> ψευδεῖς γραφὰς ἔγραψε καὶ διώλεσεν
> δόλοισι σὸν παῖδ', ἀλλ' ὅμως ἔπεισέ σε.
>
> Mais elle [Phèdre], par crainte de tomber contre une preuve,
> a écrit de fausses déclarations et a perdu ton enfant par ses
> artifices, en arrivant malgré tout à te persuader.

La déesse reprend les trois points déjà énumérés : le désir de Phèdre d'échapper à l'ἔλεγχος, le mensonge que contiennent ses paroles (ψευδεῖς γραφάς) et leur capacité à persuader. Dans ses propos, elle qualifie la tablette de δόλος, une astuce qui arrive à convaincre malgré sa fausseté, mais surtout elle relie explicitement l'artifice persuasif de Phèdre au choix de communiquer par le biais de l'écriture. Pour se soustraire à l'ἔλεγχος, Phèdre a décidé d'écrire[130]. Ce n'est donc pas le choix d'une procédure scripturale particulière, mais le simple fait d'écrire qui permet à Phèdre de soustraire ses paroles, *i.e.* ses déclarations écrites (γραφαί), à l'analyse et à la vérification.

En mourant et en confiant sa parole trompeuse à la tablette, substitut scriptural de sa voix, Phèdre évite de regarder en face son mari et élude l'ἔλεγχος. Autrement dit, elle oriente le processus communicatif. Il ne faut pas oublier, par ailleurs, que le cadavre de la reine est présent sur la scène. Phèdre ne voit pas Thésée, mais lui donne à voir son cadavre, muet, dont

129. V. 1055-1056 : οὐδ' ὅρκον οὐδὲ πίστιν οὐδὲ μάντεων / φήμας ἐλέγξας ἄκριτον ἐκβαλεῖς με γῆς; Voir aussi les v. 1051-1052 : οἴμοι, τί δράσεις; οὐδὲ μηνυτὴν χρόνον / δέξῃ καθ' ἡμῶν, ἀλλά μ' ἐξελᾷς χθονός;

130. Notons l'insistance : γραφὰς ἔγραψε.

la voix, par le biais de la tablette, « crie d'horribles malheurs » (v. 877). Hippolyte regrette de ne pouvoir se défendre devant Phèdre encore en vie : « si je pouvais l'avoir encore vivante devant moi pour me défendre, tu reconnaîtrais, à l'analyse des faits (διεξιών), qui sont les méchants » (v. 1023-1024). Encore une fois, l'insistance est mise sur l'impossibilité d'un examen approfondi (ici διέξειμι) fondé sur un *agōn* qui opposerait les deux personnages sur un pied d'égalité.

Il est intéressant de remarquer que l'on retrouve tous ces arguments dans la polémique platonicienne contre l'écriture, qui occupe en particulier la dernière partie du *Phèdre* (274b7-278e3). Après avoir raconté le célèbre mythe de Theuth[131], Socrate compare l'écriture à la peinture :

> L'écriture présente, mon cher Phèdre, un grave inconvénient, qui se retrouve du reste dans la peinture (ζωγραφία). En effet, les êtres qu'enfante celle-ci ont l'apparence de la vie ; mais qu'on leur pose une question, ils gardent dignement le silence (σεμνῶς πάνυ σιγᾷ). La même chose a lieu pour les discours écrits : on pourrait croire qu'ils parlent comme des êtres sensés ; mais si l'on les interroge avec l'intention de comprendre (μαθεῖν) ce qu'ils disent, ils se bornent à signifier une seule chose (ἕν τι σημαίνει), toujours la même. Une fois écrit, chaque discours s'en va rouler de tous côtés, et passe indifféremment à ceux qui s'y connaissent (τοῖς ἐπαΐουσιν) et à ceux qui n'ont rien à en faire ; il ignore à qui il doit ou ne doit pas s'adresser. Si des voix discordantes se font entendre à son sujet (πλημμελούμενος), s'il est injustement injurié, il a toujours besoin du secours de son père. À lui seul, en effet, il est incapable de repousser une attaque et de se défendre lui-même[132].

Comme les images peintes[133], l'écrit est incapable de répondre. Par là même, il est inutile à celui qui désire apprendre (μαθεῖν), car l'écrit se limitera à toujours signifier (σημαίνειν) la même chose. Contesté, l'écrit ne pourra pas se défendre tout seul, mais aura besoin de « son père », c'est-à-dire de l'intervention de son auteur et de ses paroles vivantes. Dans l'*Hippolyte*, la mort de Phèdre efface évidemment la possibilité de remettre en question, d'interroger son écrit. Socrate, quant à lui, conclut en priant Phèdre, non sans ironie, d'aller chercher Lysias, Homère et Solon pour leur

131. Voir à ce propos Vegetti 1988, ainsi que l'analyse de Derrida 1968 : 21-30.

132. 275d4-e5, trad. P. Vicaire.

133. L'évocation de la peinture comme forme dépourvue de vie en opposition à quelque chose de vivant est fréquente, à partir d'Aristophane (voir *Ran.* 534-540). Sur ce *topos*, Avezzù 1982 : 78. La comparaison entre écriture et peinture se retrouve chez Alcidamas, *Soph.* 27-28, où les discours écrits sont comparés à des statues de bronze (χαλκοῖ ἀνδριᾶντες), à des images en pierre (λίθινα ἀγάλματα), ou à des animaux peints (ζῷα γεγραμμένα). S'il oppose, tout comme Platon, le discours vivant (ἔμψυχος) et le discours écrit, on remarquera en particulier qu'Alcidamas insiste sur le caractère de vérité du premier, qui seul correspond aux faits et ressemble aux vrais corps (τοῖς πράγμασιν ἕπεται καὶ τοῖς ἀληθέσιν ἀφωμοίωται σώμασιν). Sur le rapport entre Alcidamas et Platon, voir Muir 2001 : 59-62.

expliquer qu'il leur faudra venir en aide à leurs écrits. Voici le discours que Socrate demande à son interlocuteur de leur tenir :

> Si l'un de vous a composé ces ouvrages en sachant ce qui constitue le vrai (τὸ ἀληθές), s'il peut leur porter assistance en affrontant la discussion (εἰς ἔλεγχον ἰών) sur ce qu'il a écrit ; s'il est capable, par la parole (λέγων), de montrer lui-même (αὐτός) que ses écrits sont peu de chose, alors il ne faudra point nommer un homme de cette qualité d'après ses œuvres d'écrivain, mais d'après l'objet supérieur qu'il a poursuivi[134].

Socrate n'est disposé à accorder à ces auteurs le nom de « philosophes » que s'ils se soumettent à la discussion vivante, s'ils peuvent « venir en aide » à ce qu'ils ont écrit en le soumettant à l'analyse de l'ἔλεγχος[135]. Le contexte et le sens de la critique platonicienne de l'écriture relèvent assurément d'un questionnement complètement différent de celui de l'*Hippolyte*, mais la présence d'éléments de comparaison entre ce que l'on dit de la tablette de Phèdre et les arguments que Socrate utilise contre l'écriture pourrait refléter les termes d'un débat sur la puissance et la valeur de cette dernière.

Quoi qu'il en soit, la lecture en parallèle du *Phèdre* de Platon laisse aisément ressortir que, sans avoir besoin de faire appel à un procédé scriptural particulier, tel le κατάδεσμος, c'est le choix même de l'écriture qui, avec la mort du personnage, permet à Phèdre, ainsi que le dit Artémis, d'éviter l'ἔλεγχος et de persuader Thésée. C'est donc là la raison pour laquelle le second serment d'Hippolyte (v. 1026-1031) n'a pas de valeur pour Thésée.

Par ailleurs, avant même qu'Hippolyte ne le prononce, Thésée en avait désamorcé l'effet dans sa longue tirade accusatrice (v. 936-980). Après avoir attaqué la conduite de son fils, irréprochable seulement en apparence, le roi ajoute : « Elle est morte. Crois-tu que c'est ce qui te sauve ? C'est ce qui te perd davantage, méchant que tu es ! Quels serments (ὅρκοι), quels discours (λόγοι) pourraient l'emporter sur elle, pour te faire acquitter ? » (v. 958-961). Thésée devance le serment de son fils et dit déjà qu'il sera inutile[136]. Tous les moyens qu'Hippolyte pourrait mettre en œuvre ne sauraient le persuader, parce que Phèdre a ôté en mourant toute possibilité d'ἔλεγχος et que son cadavre, présent sur la scène, donne à ses écrits une grande force persuasive. Comme lors de la révélation de l'amour de

134. 278c4-d1, trad. P. Vicaire.

135. Pour un commentaire approfondi du passage de Platon, on pourra se reporter à Yunis 2011 : 241-242. On retiendra en particulier, que « Socrates is making no judgement on whether Homer or Solon (to say nothing of Lysias) or any other composer of written discourse qualifies as a philosophical author. He is merely making clear the conditions under which such authorship is possible ».

136. On voit réapparaître dans la bouche de Thésée le questionnement sur les « meilleurs discours » (κρείσσονες) que nous avons commenté plus haut.

Phèdre, la dimension visuelle joue un rôle très important, vers lequel il est désormais temps de nous tourner.

Le spectacle de la mort : *pathos* et persuasion

Comme Phèdre (v. 488-489) et la nourrice (v. 501-502), Hippolyte et Thésée élaborent aussi, chacun à leur tour, une sorte d'« utopie de la communication ». Le premier, dans sa célèbre tirade contre les femmes, rêve d'un monde où toute possibilité de communication serait interdite aux femmes : « Il faudrait empêcher les servantes de s'approcher d'elles, les laisser vivre avec des bêtes sans voix ! Ainsi n'auraient-elles personne à qui parler, personne de qui entendre la voix. Mais maintenant, à l'intérieur des maisons, les mauvaises femmes projettent de mauvais plans que les servantes laissent sortir »[137]. Thésée, au contraire, renverse la perspective d'Hippolyte, en imaginant un monde où la communication serait multipliée par deux : « Hélas, les hommes auraient besoin d'un signe sûr (τεκμήριον σαφές), qui révèle le cœur de chacun, en montrant qui est sincère et qui n'est pas un ami. Tous les hommes devraient avoir deux voix, celle de la justice et celle que chacun possède ; ainsi la voix malhonnête pourrait-elle être réfutée par la voix juste et nous ne nous tromperions pas »[138].

En vérité ces « utopies de la communication » ont toutes deux un rapport très étroit avec l'action dramatique. Dans le cas d'Hippolyte, on le voit à travers le rôle qu'il attribue à la nourrice dans la communication entre l'intérieur et l'extérieur de la maison, ce qui nous montre que le jeune homme a considéré la nourrice comme la porte-parole des désirs

137. V. 645-650 : χρῆν δ' ἐς γυναῖκα πρόσπολον μὲν οὐ περᾶν, / ἄφθογγα δ' αὐταῖς συγκατοικίζειν δάκη / θηρῶν, ἵν' εἶχον μήτε προσφωνεῖν τινα / μήτ' ἐξ ἐκείνων φθέγμα δέξασθαι πάλιν. / νῦν δ' †αἱ μὲν ἔνδον δρῶσιν αἱ κακαὶ† κακὰ / βουλεύματ', ἔξω δ' ἐκφέρουσι πρόσπολοι. Le v. 649 est irrémédiablement corrompu, mais le sens général est clair. La traduction que nous en proposons est donc *ad sensum*. Sur les problèmes textuels, voir Barrett 1964 : 282-283. On rapprochera le passage ci-dessus de *Andr.* 944-953. Sur ces vers, largement commentés, voir par exemple Longo 1989 : 47-48. Sur les implications de genre, voir Segal 1993a : 96-99 et Goldhill 1986 : 129-130.

138. V. 925-931 : φεῦ, χρῆν βροτοῖσι τῶν φίλων τεκμήριον / σαφές τι κεῖσθαι καὶ διάγνωσιν φρενῶν, / ὅστις τ' ἀληθής ἐστιν ὅς τε μὴ φίλος, / δισσάς τε φωνὰς πάντας ἀνθρώπους ἔχειν, / τὴν μὲν δικαίαν τὴν δ' ὅπως ἐτύγχανεν, / ὡς ἡ φρονοῦσα τἄδικ' ἐξηλέγχετο / πρὸς τῆς δικαίας, κοὐκ ἂν ἠπατώμεθα. Voir Goff 1990 : 44, ainsi que la singulière interprétation de ce passage par Musurillo 1974. On comparera avec le fr. 439 Kann. du premier *Hippolyte*. Le thème, qui était déjà dans la tradition poétique (e.g., Theognis, 1, 119-128), apparaît aussi dans la *Médée*, aux v. 516-519 : ὦ Ζεῦ, τί δὴ χρυσοῦ μὲν ὃς κίβδηλος ᾖ / τεκμήρι' ἀνθρώποισιν ὥπασας σαφῆ, / ἀνδρῶν δ' ὅτῳ χρὴ τὸν κακὸν διειδέναι / οὐδεὶς χαρακτὴρ ἐμπέφυκε σώματι ; Voir aussi *HF* 655-670. Sur ce passage, voir *infra*, p. 196 *sq.* Le motif apparaît aussi dans la rhétorique (ainsi de Hyp. fr. 196 Jensen).

illicites de sa maîtresse[139]. Pour ce qui est de Thésée en revanche, au moment même où il envisage un monde dans lequel les hommes auraient deux voix dont une présenterait une marque irréfutable de vérité, il idéalise la situation dans laquelle il se trouve précisément, confronté lui aussi à deux voix qui s'opposent : celle de la tablette retrouvée sur le cadavre de Phèdre (laquelle, selon les mots de Thésée lui-même, « parle »[140] ou même « crie »[141] et qui est en tout cas dotée d'une « voix » et d'un « chant »[142] !), et celle d'Hippolyte. Dans cette situation, c'est la présence du corps inanimé de Phèdre qui semble offrir à Thésée un critère de vérité irréfutable (σαφεστάτου) et qui le fait adhérer aux paroles mensongères de la tablette : « Pourquoi dois-je continuer de discuter avec toi, alors que j'ai ici (παρόντος) ce cadavre, témoin irrécusable ? »[143]

Thésée accorde en conséquence plus de valeur à la vue du cadavre de sa femme, un spectacle dont la signification est pourtant manipulée par le texte mensonger inscrit sur la tablette. Cet objet apparaît ici dans sa fonction de donner une voix à la dépouille de la reine. Par ce biais, la dimension acoustique de la tablette, bien qu'elle soit verbalisée par Thésée, rejoint le spectacle visuel qu'offre le corps de Phèdre[144]. Tout au long de cet épisode en effet, l'impact émotionnel d'abord et cognitif ensuite créé par le spectacle du cadavre est considérable.

Sitôt qu'il a appris la mort de sa femme, Thésée exprime son désir de voir son corps sans vie : « Serviteurs, ouvrez les portes, que je voie le spectacle cruel (ὡς ἴδω πικρὰν θέαν) de ma femme, dont la mort m'a tué » (v. 808-810). L'exécution de l'ordre du roi déclenche le *kommos* et la lamentation funèbre des vers 811-855[145]. Avant même la découverte de la tablette, c'est bien la vision du cadavre qui catalyse la réponse émotionnelle et c'est bien sur le cadavre de Phèdre que Thésée et le chœur entonnent la lamentation funèbre. Le corps de la reine joue donc un rôle central : tous les regards se tournent désormais vers lui et c'est à lui que s'adresse Thésée.

139. Sur le rôle de porte-parole qu'Hippolyte attribue à la nourrice, comparer avec Lys. 1, 8.

140. V. 865 : ἴδω τί λέξαι δέλτος ἥδε μοι θέλει.

141. V. 877 : βοᾷ βοᾷ δέλτος ἄλαστα. On remarquera que l'image de la tablette qui « crie » ou « chante » associe ici la perception visuelle de la lecture à la perception auditive de la voix. Sur cet aspect, voir en particulier Calame 1993 : 796-798.

142. V. 879-880 : οἷον οἷον εἶδον γραφαῖς μέλος / φθεγγόμενον τλάμων. Sur le « chant » de la tablette, voir les remarques de Svenbro 1988 : 198-199.

143. V. 971-972 : τί ταῦτα σοῖς ἁμιλλῶμαι λόγοις / νεκροῦ παρόντος μάρτυρος σαφεστάτου ;

144. Sur l'écriture comme parole des morts, en particulier en rapport avec les monuments funéraires, voir Svenbro 1988 : 33-52. En effet, dans le spectacle, la tablette de Phèdre agit ici comme une inscription sur le socle d'une stèle ou d'une statue funéraire.

145. Sur cette lamentation, voir Schadewaldt 1926 : 147-151.

La dimension visuelle et spectaculaire de la scène est soulignée à plusieurs reprises par Thésée : « Je vois, dit-il, une mer de malheurs » (v. 822 : κακῶν [...] πέλαγος εἰσορῶ) ; « quelle souffrance j'ai vue dans le palais » (v. 845 : οἷον εἶδον ἄλγος δόμων).

Si c'est donc la vision du cadavre de Phèdre qui suscite les pleurs de Thésée et du chœur, et qui appelle la réaction émotionnelle du public, de la même manière, la présence du corps sur la scène s'avère déterminante – on s'en souvient – dans la délibération de Thésée, qui y fait allusion dans l'*agōn* avec son fils pour appuyer sa décision. L'emploi répété du déictique ἥδε, accompagné peut-être d'un geste d'ostension, montre clairement le rôle majeur que joue la présence visuelle du cadavre sur la scène. Dans la bouche de Thésée[146], ce dernier devient la preuve irréfutable de la culpabilité d'Hippolyte, qui s'efforce, quant à lui, de réfuter ce truisme sans trop de succès[147].

Fondamentale, la présence en scène du corps de Phèdre oriente la réponse cognitive de Thésée, tout en offrant au public un plaisir esthétique accru. Si la force de persuasion du cadavre convainc Thésée, Hippolyte, de son côté, n'est pas en mesure de lutter contre cette évidence visuelle : « quels serments, quels discours peuvent l'emporter sur le cadavre que voici (τῆσδε) ? » (v. 961).

La double valeur, à la fois émotionnelle et cognitive, de la vision réapparaît dans l'*exodos*, avec l'exhibition spectaculaire du corps souffrant d'Hippolyte. La scène reprend explicitement celle centrée sur le corps malade de Phèdre, au début de la tragédie[148] : comme Phèdre, Hippolyte insiste sur des détails riches en références anatomiques[149], énonce tous les symptômes de son mal-être[150], demande aux serviteurs de le soulever[151], appelle de manière insistante un regard[152] et finit par le même geste de se voiler la tête. Par tous ces éléments, le dialogue entre Hippolyte et Artémis s'inscrit en parfait parallèle de celui entre Phèdre et la nourrice, et

146. V. 958 : τέθνηκεν ἥδε, v. 963 : μισεῖν σε φήσεις τήνδε.

147. V. 1009-1010 : πότερα τὸ τῆσδε σῶμ' ἐκαλλιστεύετο / πασῶν γυναικῶν ; v. 1032 : τί δ' ἥδε δειμαίνουσ' ἀπώλεσεν βίον / οὐκ οἶδ[α]. Les vers 1022-1024 montrent bien l'impossibilité de réfuter l'évidence accusatoire du cadavre : εἰ μὲν γὰρ [...] τῆσδ' ὁρώσης φέγγος ἠγωνιζόμην / ἔργοις ἂν εἶδες τοὺς κακοὺς διεξιών. Le déictique τῆσδε renforce ici la syntaxe de l'irréel et montre bien à quel point le propos d'Hippolyte est contraire à l'évidence.

148. Voir *supra*, p. 110 *sq*.

149. V. 1351 : κεφαλῆς, v. 1352 : ἐγκέφαλον, v. 1353 : σῶμ[α], v. 1356 : χερός, 1359 : χροός, v. 1360 : πλευροῖς.

150. Voir les v. 1350-1353.

151. V. 1361 : μ' αἴρετε. L'injonction rappelle de près celle de Phèdre, au vers 198 : αἴρετέ μου δέμας.

152. Voir v. 1363 : Ζεῦ Ζεῦ, τάδ' ὁρᾷς ; v. 1395 : ὁρᾷς με, δέσποιν', ὡς ἔχω, τὸν ἄθλιον ; ainsi que les v. 1396 : ὁρῶ (Artémis) et 1439 : ὁρῶ δέ σ' ἤδη τοῦδε πλησίον κακοῦ.

la révélation de l'innocence d'Hippolyte reprend le schéma de la révélation de l'amour de Phèdre. Toutefois, l'important consiste surtout maintenant en la réaction de Thésée : face au spectacle du corps mourant d'Hippolyte, il peut apprendre d'Artémis à quel point il s'est égaré dans son jugement et quelle souffrance imméritée il lui a infligée. Il ne lui reste que le repentir pour cette action (même s'il obtient le pardon de son fils) et la douleur d'avoir été à l'origine de la mort de son propre enfant.

3. L'ŒIL DE PHÈDRE ET L'OREILLE D'HIPPOLYTE

D'un point de vue thématique, la dialectique entre les dimensions visuelle et acoustique prend appui sur les diverses valeurs symboliques et expressives rattachées à chacun de ces deux aspects : par les interactions ou les oppositions entre eux, elle contribue fortement à la construction dramatique des conflits scéniques.

Dès les premiers vers du prologue, une première opposition semble se dessiner entre les deux dimensions sensorielles, associées dans cette première partie du drame aux deux déesses qui se détachent sur le fond de la tragédie, en accompagnent silencieusement son déroulement, et interviennent de manière directe au début et à la fin, respectivement pour annoncer et sanctionner les événements dramatiques[153] : la vue est, dans la bouche d'Aphrodite elle-même, l'instrument dont se sert la déesse pour insuffler à Phèdre le désir amoureux ; à l'opposé, l'ouïe est l'instrument privilégié du rapport d'intime familiarité qu'Artémis a instauré avec son protégé Hippolyte, à qui, sans directement se montrer, elle ne se manifeste que par le biais de sa voix[154]. Cependant, le projet de châtier Hippolyte en raison de son mépris pour Aphrodite s'accomplit aussi à travers un renversement de ce schéma initial : c'est alors à Phèdre d'entendre et à Hippolyte de voir.

Le renversement et la dissociation des deux dimensions visuelle et acoustique semblent bien exemplifier le paradoxe d'un drame qui, tout en étant essentiellement centré sur la communication, en montre surtout les limites et l'impossibilité, un drame dans lequel les personnages principaux ne se rencontrent jamais, ne se parlent jamais directement, en se regardant dans les yeux, et où la communication procède plus à travers une parole qui se fait action, engagement, obligation, contrainte ou défense, qu'à travers un signe linguistique à la dimension référentielle univoque[155].

153. En général, sur le rôle des deux divinités dans le drame, voir Blomqvist 1982 et les considérations synthétiques mais utiles de Mills 2002 : 48-53. Sur la présence en scène des statues des deux déesses, voir Barrett 1964 : 154 et Taplin 1978 : 93-94.

154. Voir *infra*, p. 138 *sqq*.

155. On remarquera l'insistance avec laquelle le drame fait allusion à la pratique de la mantique et aux devins : τάδε μαντείας ἄξια πολλῆς. / ὅστις σε θεῶν ἀνασειράζει / καὶ

L'œil de Phèdre

Aphrodite apparaît sur la scène pour annoncer l'intrigue qui s'y déroulera. Elle est seule à connaître ce que Phèdre essaiera désespérément de cacher et annonce déjà qu'elle a depuis longtemps organisé[156] la manière de se venger de l'indifférence dont Hippolyte fait preuve à son égard : après avoir fait naître en Phèdre l'amour pour son beau-fils, la déesse a l'intention de porter cet amour illicite à la connaissance de Thésée (v. 42) pour mener à la mort aussi bien Hippolyte que Phèdre (v. 43-48).

Aphrodite résume brièvement les antécédents de l'action, en particulier les circonstances et la manière dont Phèdre est tombée amoureuse du jeune Hippolyte (v. 24-28) :

ἐλθόντα γάρ νιν Πιτθέως ποτ' ἐκ δόμων
σεμνῶν ἐς ὄψιν καὶ τέλη μυστηρίων
Πανδίονος γῆν πατρὸς εὐγενὴς δάμαρ
ἰδοῦσα Φαίδρα καρδίαν κατέσχετο
ἔρωτι δεινῷ τοῖς ἐμοῖς βουλεύμασιν.

Lorsqu'un jour il était venu de la maison de Pitthée,
pour avoir la vision et la révélation des mystères
dans la terre de Pandion, la noble épouse de son père,
Phèdre, le vit et un terrible amour
s'empara d'elle, selon ma volonté.

Aux dires d'Aphrodite donc, l'occasion qui suscite l'amour de Phèdre pour Hippolyte est entièrement placée sous le signe de la vue – une tradition bien attestée, de l'époque archaïque jusqu'au roman, veut que le désir amoureux passe à travers les yeux et trouve son origine dans le regard[157]. La circonstance dans laquelle l'événement est situé est également significative : il s'agit du voyage qu'Hippolyte fait à Athènes pour participer aux Mystères d'Éleusis et connaître le degré suprême de l'initiation mystique, l'ἐπόπτεια.

παρακόπτει φρένας, ὦ παῖ (v. 236-238) ; οὐ μάντις εἰμὶ τἀφανῆ γνῶναι σαφῶς (v. 346 ; à propos de l'incompréhensibilité de la maladie qui afflige Phèdre, on lit, v. 269 : ἄσημα δ' ἡμῖν ἥτις ἐστὶν ἡ νόσος) ; οὐδ' ὅρκον οὐδὲ πίστιν οὐδὲ μάντεων / φήμας ἐλέγξας ἄκριτον ἐκβαλεῖς με γῆς ; (v. 1055-1056) ; σὺ δ' ἔν τ' ἐκείνῳ κἀν ἐμοὶ φαίνῃ κακός, / ὃς οὔτε πίστιν οὔτε μάντεων ὄπα / ἔμεινας, οὐκ ἤλεγξας (v. 1320-1322, relatifs à la malédiction de Thésée prononcée trop hâtivement). Sur la question de la divination dans l'*Hippolyte* et en particulier sur le reproche final qu'Artémis fait à Thésée, voir Karsai 1991. Turato 1976 met en rapport l'évocation de la mantique avec le célèbre fr. 93 DK d'Héraclite : ὁ ἄναξ, οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει. Voir également Buccolo 1987.

156. V. 22-23 : τὰ πολλὰ δὲ / πάλαι προκόψασ' οὐ πονοῦ πολλοῦ με δεῖ.

157. Sur cet aspect, voir Calame 1996b : 30-35 ; pour une analyse des déclinaisons tragiques de ce thème, on consultera Durup 1983. Sur le regard dans la physiologie de l'amour dans la poésie mélique, voir également Briand 2005 : 64-68. Plus généralement, Rizzini 1998 : 119-126 et 144-154.

Ces détails sont sans influence sur le déroulement dramatique[158]. L'allusion à la « vision des mystères » semble pourtant ne pas être due au hasard. S'il est vrai qu'Hippolyte se caractérise surtout par sa capacité à écouter[159], qui l'oppose sur ce point à Phèdre, chez laquelle la dimension visuelle est prédominante, dès le premier instant les deux personnages sont présentés de manière opposée : au regard de Phèdre, qui lui brûle le cœur d'un « terrible désir », s'oppose celui d'Hippolyte, réservé aux σεμνὰ μυστήρια[160], ce qui annonce déjà le caractère extraordinaire du rapport entre le jeune homme et la sphère divine[161].

Phèdre, quant à elle, paraît presque ne pas se contenter de ce premier regard : afin de pouvoir en quelque sorte garder le contact visuel avec l'objet de son amour désormais lointain, elle fait bâtir à Athènes un temple d'Aphrodite « qui regarde vers » Trézène, la ville dans laquelle Hippolyte est rentré (v. 30-31 : κατόψιον / γῆς τῆσδε, ναὸν Κύπριδος ἐγκαθείσατο) et qui tirera son nom de lui[162]. Le caractère visuel de la passion de Phèdre est attesté aussi dans un passage de Pausanias, où le périégète décrit le temple d'Aphrodite *Kataskopia* (« celle qui épie ») à Trézène, qui aurait été bâti à l'endroit d'où Phèdre regardait Hippolyte faire de l'athlétisme[163]. Dans l'Hippolyte, l'allusion étiologique à la fondation du sanctuaire d'Ἀφροδίτη ἐφ' Ἱππολύτῳ, situé sur la pente méridionale de l'acropole d'Athènes[164], anticipe, dans une structure annulaire, l'*aition* du culte d'Hippolyte à Trézène auquel Artémis fait allusion à la fin du drame. S'adressant à son protégé alors sur le point de mourir, elle annonce : « Le souvenir de toi restera à jamais dans le chant des vierges et l'amour de Phèdre pour toi ne

158. Comme le fait remarquer Barrett (1964 : 158-159), qui explique l'allusion au voyage d'Hippolyte en Attique par le désir d'Euripide d'introduire l'*aition* sur le sanctuaire d'Aphrodite. Nous y reviendrons dans la suite. En revanche, la particularité de l'allusion aux mystères reste obscure.

159. Voir *infra*, p. 138.

160. Sur la σεμνότης comme trait saillant du caractère d'Hippolyte, on peut relever en particulier les v. 93-99, avec le commentaire de Barrett 1964 : 177 ; au v. 1364, c'est Hippolyte lui-même qui, sur le point de mourir, s'auto-définit σεμνός. Sur ces différents points, voir encore Paduano 2000 : 46-47 et 133. On pourra également rapprocher les v. 93, 94, 957 et 1064. Sur la σεμνότης d'Hippolyte et le rapport du personnage avec les dieux et avec ses parents, voir Alaux 1995 : 176-181.

161. Voir ce que remarque Aphrodite, à peine quelques vers plus tôt, à propos du rapport entre Hippolyte et Artémis : μείζω βροτείας προσπεσὼν ὁμιλίας (v. 19).

162. V. 32-33 : ἐρῶσ' ἔρωτ' ἔκδημον, Ἱππολύτῳ δ' ἔπι / τὸ λοιπὸν ὀνομάσουσιν ἱδρῦσθαι θεάν. Pour les problèmes textuels liés à ce vers, on consultera Barrett 1964 : 160-162.

163. Paus. 2, 32, 3 : αὐτόθεν γάρ, ὁπότε γυμνάζοιτο ὁ Ἱππόλυτος, ἀπέβλεπεν ἐς αὐτὸν ἐρῶσα ἡ Φαίδρα.

164. Voir Barrett 1964 : 4-6, Susanetti 1997 : 27-28, et sur les conclusions étiologiques, Sourvinou-Inwood 2003.

tombera pas dans le silence »[165]. De cette manière, la dimension sensorielle prédominante semble devoir se poursuivre au-delà même du temps du mythe : l'histoire d'Hippolyte pourra encore être écoutée, alors que le temple de Phèdre continuera de regarder vers la terre d'Hippolyte[166].

La dimension érotique du regard est encore mise en avant avec une prégnance particulière par le chœur, dans le célèbre hymne à Éros qui constitue le quatrième *stasimon* du drame et commence ainsi (v. 525-526) :

> Ἔρως Ἔρως, ὁ κατ' ὀμμάτων
> στάζων πόθον...
>
> Éros, Éros, qui par les yeux fais couler le désir[167]...

Cette insistance sur le regard, et en particulier sur les yeux, est hautement significative tout au long du drame. Lorsque Phèdre, juste après avoir mis fin à son silence, au début de son dialogue avec la nourrice et avant même la confession explicite de son amour, se rend compte que ce que la nourrice et le chœur prennent pour des délires[168] est en réalité une révélation de ses sentiments – révélation obscure, il est vrai, pour tous les autres –, elle recouvre ses esprits et s'écrie : « Hélas, malheureuse ! Qu'ai-je fait ? Où me suis-je égarée, loin du bon sens ? »[169]. Et la reine demande à la nourrice de lui voiler la tête : « Couvre-moi : les larmes coulent de mes yeux (κατ' ὄσσων) et mon regard s'est rempli de honte »[170].

Au contraire de Phèdre, Artémis déplore à la fin du drame l'impossibilité de manifester, à travers ses yeux, sa compassion pour le triste sort d'Hippolyte : « Il ne m'est pas permis de verser de larmes de mes yeux (κατ' ὄσσων) »[171]. De même, la déesse s'éloigne avant qu'Hippolyte ne meure,

165. V. 1428-1430 : ἀεὶ δὲ μουσοποιὸς ἐς σὲ παρθένων / ἔσται μέριμνα, κοὐκ ἀνώνυμος πεσὼν / ἔρως ὁ Φαίδρας ἐς σὲ σιγηθήσεται.

166. Sur le rapport entre Artémis et Hippolyte nous verrons ultérieurement qu'il est principalement fondé sur l'audition. Dans la poésie épique, Artémis est dite κελαδεινή (« la bruyante ») : voir, à ce propos, Marseglia 2015a. Cet aspect d'Artémis « bruyante » se retrouve dans l'*aition* final de l'*Hippolyte* (v. 1428-1430 : ἀεὶ δὲ μουσοποιὸς ἐς σὲ παρθένων / ἔσται μέριμνα, κοὐκ ἀνώνυμος πεσὼν / ἔρως ὁ Φαίδρας ἐς σὲ σιγηθήσεται).

167. On peut hésiter sur le sens de l'expression κατ' ὀμμάτων : s'agit-il des yeux de l'amant ou de ceux de l'aimé ? Dans la physiologie de l'amour, l'œil perçoit la beauté et en est séduit, mais il est aussi partie active qui, *pace* Barrett 1964 : 258, séduit par ses regards (Alcm. fr. 3, 61-62 Page : λυσιμελεῖ τε πόσῳ, τακερώτερα / δ' ὕπνω καὶ σανάτω ποτιδέρκεται ; Ibycos, fr. 6, 1-2 Page : Ἔρος, αὖτέ με κυανέοισιν ὑπὸ / βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος. Voir aussi Callistr. *Stat*. 14, 5 : Νηρηίδες (...) ἀφροδίσιον ἵμερον ἐξ ὀμμάτων στάζουσαι). Voir Calame 1996b : 30-35 et, sur ce passage de l'*Hippolyte*, Calame 1977, II : 88-89. Sur le passage de l'hymne à Éros, voir aussi Susanetti 2005 : 173. Pour une analyse générale de l'hymne dans sa structure et dans sa fonction dramatique, on renvoie à Cerbo 1993.

168. Voir *supra*, p. 106. Sur ces aspects, voir en particulier Segal 1965.

169. V. 239-240 : δύστηνος ἐγώ, τί ποτ' εἰργασάμην ; / ποῖ παρεπλάγχθην γνώμης ἀγαθῆς ;

170. V. 245-246 : κρύπτε· κατ' ὄσσων δάκρυ μοι βαίνει / καὶ ἐπ' αἰσχύνην ὄμμα τέτραπται.

171. V. 1396 : κατ' ὄσσων δ' οὐ θέμις βαλεῖν δάκρυ.

parce qu'elle « ne peut pas voir (ὁρᾶν) des morts », qui souilleraient son regard[172] (ὄμμα). Hippolyte, pour sa part, ne fait allusion à son regard qu'au moment où celui-ci commence à s'éteindre, à l'approche de la mort : « Les ténèbres descendent désormais sur mes yeux »[173].

Si donc, par ses yeux, Phèdre manifeste son amour ainsi que le sentiment de honte que l'amour illicite lui procure et qui la pousse à désirer et à choisir la mort, cette dimension visuelle reste étrangère à Artémis et à Hippolyte : en se soustrayant jusqu'au bout à la dimension érotique, celui-ci n'arrive à percevoir, par son regard, que l'approche des ténèbres de la mort suscitée par l'amour de Phèdre et la vengeance d'Aphrodite.

Ainsi la vue est bien la dimension sensorielle qui caractérise Phèdre au début du drame[174]. De même que c'est à travers la vue que l'amour pénètre en elle, et à travers ses yeux que se manifeste sa réaction de honte face à son amour coupable, de même le désir que Phèdre exprime à plusieurs reprises au long du drame est-il de « ne pas être vue ». Ce désir double la décision de garder le silence le plus absolu sur les raisons de sa maladie, manifestée par la reine au début de la tragédie[175]. Après s'être aperçue qu'elle avait donné trop d'indices sur son désir de rejoindre Hippolyte dans son monde (v. 208-238), elle demande en effet à la nourrice de lui couvrir la tête (v. 243 : πάλιν μου κρύψον κεφαλήν). Par là même elle s'enferme dans une dimension d'incommunicabilité, résolue qu'elle est à se laisser mourir de faim[176].

« Être vue » signifierait pour Phèdre montrer le mal illicite qui la tourmente, d'où l'insistance avec laquelle les différents personnages s'interrogent sur les regards de la reine, révélateurs possibles de son amour pour Hippolyte. À la nourrice, qui informe le chœur de l'obstination avec laquelle elle cache (κρύπτει) son mal, le chœur réplique : « Et Thésée ? Ne

172. V. 1437-1438 : καὶ χαῖρ'· ἐμοὶ γὰρ οὐ θέμις φθιτοὺς ὁρᾶν / οὐδ' ὄμμα χραίνειν θανασίμοισιν ἐκπνοαῖς, à lire avec le commentaire de Barrett 1964 : 414 : « No doubt Art. is bound as god to go. But her going serves the poet's purpose : her very remoteness as she takes her leave of Hipp. makes clearer still a quality that has been apparent throughout the scene. She loves him and she pities him ; but she may shed no tear, she may not stay with him in his death, and in her very tenderness she shows an aloofness and restraint that is more than the mark of mere divinity. »

173. V. 1442 : αἰαῖ, κατ' ὄσσων κιγχάνει μ' ἤδη σκότος. On retrouve là bien évidemment le motif épique que nous avons commenté à propos de l'*Alceste*. Voir *supra*, p. 62 *sq*.

174. C'est un aspect que la critique a souligné. Voir en particulier Luschnig 1988 : 4-6 et Zeitlin 1996 : 261-264.

175. V. 39-40 : ἡ τάλαιν' ἀπόλλυται σιγῇ, ξύνοιδε δ' οὔτις οἰκετῶν νόσον ; v. 273 : πάντα γὰρ σιγᾷ τάδε ; v. 393-394 : ἠρξάμην μὲν οὖν / ἐκ τοῦδε, σιγᾶν τήνδε καὶ κρύπτειν νόσον. Voir aussi les v. 297, 312, 336.

176. Voir v. 277. Sur la signification de l'abstinence de Phèdre de tout aliment et sur le rapport entre cet aspect et la dimension érotique et communicative, voir Longo 1989 : 51.

devine-t-il pas, rien qu'à la regarder en face ? »[177] Le thème revient peu après dans la bouche de Phèdre elle-même. Dans son long monologue, elle affirme : « Je hais ces femmes qui ne sont chastes qu'en paroles et qui se livrent en secret à d'horribles audaces. Aphrodite, reine de la mer, comment peuvent-elles regarder en face leurs maris, sans craindre les ténèbres, leurs complices, sans craindre que les maisons ne prennent la parole ? »[178]. La valeur révélatrice du regard est évoquée par Hippolyte justement à propos de Phèdre et de sa situation, lorsque, après avoir rassuré la nourrice sur le fait qu'il respectera son serment et gardera le silence sur ce qu'il a appris, il la met en garde : « Revenant avec mon père, je guetterai la façon dont vous lèverez vos regards sur lui, toi et ta maîtresse. »[179]

Cette obsession pour la dimension révélatrice du regard se manifeste dans la bouche de Phèdre à travers une image éloquente (v. 428-430) :

> κακοὺς δὲ θνητῶν ἐξέφην' ὅταν τύχῃ,
> προθεὶς κάτοπτρον ὥστε παρθένῳ νέᾳ,
> χρόνος· παρ' οἷσι μήποτ' ὀφθείην ἐγώ.
>
> Tôt ou tard, le temps révèle les mauvaises gens,
> en mettant devant eux un miroir, comme à une jeune fille :
> je ne voudrais pas être vue parmi ces gens-là.

William S. Barrett distingue, dans le miroir, une dimension « self-revealing » et une autre « other-revealing »[180] : c'est pourquoi il juge la métaphore plutôt bizarre. En réalité, le caractère révélateur du regard, qui dans sa dimension communicative est toujours un regard partagé, ne permet pas d'opérer une scission nette entre ces deux aspects : se révéler aux autres et se révéler à soi-même, ce ne sont en quelque sorte que deux aspects du même processus ; dès lors, se regarder dans le miroir équivaut à observer la manière dont les autres peuvent nous regarder[181]. Pleinement consciente

177. V. 279-280 : Τρ. : κρύπτει γὰρ ἥδε πῆμα κοὔ φησιν νοσεῖν. / Χο. : ὁ δ' ἐς πρόσωπον οὐ τεκμαίρεται βλέπων ;

178. V. 413-418 : μισῶ δὲ καὶ τὰς σώφρονας μὲν ἐν λόγοις, / λάθρᾳ δὲ τόλμας οὐ καλὰς κεκτημένας· / αἳ πῶς ποτ', ὦ δέσποινα ποντία Κύπρι, / βλέπουσιν ἐς πρόσωπα τῶν ξυνευνετῶν / οὐδὲ σκότον φρίσσουσι τὸν ξυνεργάτην / τέραμνά τ' οἴκων μή ποτε φθογγὴν ἀφῇ ;

179. V. 661-662 : θεάσομαι δὲ σὺν πατρὸς μολὼν ποδὶ / πῶς νιν προσόψῃ, καὶ σὺ καὶ δέσποινα σή.

180. Barrett 1964 : 238. Méridier (1997 : 45) considère cette métaphore comme « inattendue et assez bizarre : le miroir montre la jeune fille à elle-même, le temps révèle les méchants aux autres ». Méridier (1931 : 109) cite les v. 426-430 en supprimant la métaphore, qu'il devait trouver gênante.

181. À propos des miroirs chez Euripide, voir Assaël 1992, et sur ce passage en particulier, Susanetti 1997 : 67-68, ainsi que Paduano 2000 : 16. Pour une analyse de la dimension érotique présente dans ce passage, voir les remarques de Françoise Frontisi-Ducroux dans Frontisi-Ducroux-Vernant 1997 : 112-114.

de sa propre situation, Phèdre désire ne pas laisser le temps montrer son image dans le miroir, ne pas « être vue parmi les mauvaises gens », pour reprendre ses propres paroles.

Afin d'atteindre cet objectif, elle projette de se laisser mourir et de « couvrir », en se donnant la mort, la honte procurée par son amour : elle gardera ainsi son honneur et sa gloire. C'est pourquoi elle cherche désespérément à cacher les raisons de son malaise (v. 279 : κρύπτει γὰρ ἥδε πῆμα) et, même après son aveu à la nourrice, elle demande aux femmes du chœur de couvrir sous le manteau du silence les paroles qu'elles ont entendues (v. 712 : σιγῇ καλύψαθ' ἁνθάδ' εἰσηκούσατε). Comme, en faisant voiler sa tête, elle se soustrayait à la communication visuelle et cherchait à neutraliser le pouvoir révélateur du regard, de même, en se cachant, en « voilant » ses paroles, elle cherche à désamorcer le processus communicatif mis en marche par l'action de la nourrice.

Contrairement à Phèdre qui insiste, dans ses mots et propos, sur le fait de cacher (κρύπτειν), la nourrice envisage de détourner le regard révélateur, en « faisant passer inaperçues les actions qui ne sont pas nobles » (v. 466 : λανθάνειν τὰ μὴ καλά). Dans l'opposition entre les deux options que recouvrent les verbes κρύπτειν et λανθάνειν, on mesurera combien diffèrent les codes de comportement des deux personnages : intéressée « à l'action plus qu'à la parole »[182], la nourrice veut dévoiler à Hippolyte l'amour de sa maîtresse ; Phèdre, elle, s'obstine à poursuivre résolument son choix de mourir, qui la pousse jusqu'à la tromperie de sa lettre à Thésée, pour sauvegarder son κλέος[183].

L'oreille d'Hippolyte

Si le sens privilégié de Phèdre est la vue, Hippolyte se caractérise par l'importance particulière qu'il accorde à la dimension auditive. Sa première apparition se fait bruyamment, à la tête d'un groupe de chasseurs qui entonnent un chant en l'honneur d'Artémis[184]. Dramatiquement, il s'agit d'une scène très puissante. Juste après avoir vu Aphrodite dans le prologue, les spectateurs entendent l'invocation à Artémis, l'autre déesse présente au centre de l'action. De cette manière, ils sont immédiatement plongés

182. V. 501-502. Sur l'ambiguïté des paroles de la nourrice, voir Knox 1979 : 211.

183. V. 488-489 : οὐ γάρ τι τοῖσιν ὡσὶ τερπνὰ χρὴ λέγειν / ἀλλ' ἐξ ὅτου τις εὐκλεὴς γενήσεται. Sur le κλέος dans l'*Hippolyte*, voir *supra*, n. 13, p. 99. Sur l'opposition entre les codes de comportement des différents personnages, voir Longo 1989 : 57-58 et Paduano 2000 : 15-17. Pour une reconstruction du contexte historique de ce genre de débat à l'intérieur de la culture athénienne contemporaine, on lira Turato 1976 : 164-167 et Buccolo 1987.

184. Sur ce chœur secondaire, et sur ses implications au niveau du genre, voir Calame 2006 et Swift 2010 : 263-279.

dans le contraste dramatique, et ce par le biais de l'opposition entre les impressions visuelles et sonores[185].

À la fin de sa prière, c'est à Hippolyte lui-même de préciser la nature tout à fait particulière du rapport d'intimité qu'il entretient avec la déesse :

> σοὶ καὶ ξύνειμι καὶ λόγοις ἀμείβομαι,
> κλύων μὲν αὐδῆς, ὄμμα δ' οὐχ ὁρῶν τὸ σόν.
>
> Avec toi je reste et j'échange des mots, en entendant
> ta voix, mais sans voir ton visage[186].

Fondé sur l'échange verbal, ce lien réapparaît à la fin du drame, lorsqu'un « parfum divin »[187] permet au jeune homme, sur le point de mourir, de saisir, sans la voir, la présence de la divinité. Elle-même est obligée de s'éloigner sans pouvoir adresser un dernier regard à Hippolyte au moment de sa mort[188].

À l'opposé d'une telle relation, se situe celle du jeune homme avec Aphrodite, déesse qu'il ne veut saluer que de loin (v. 102 : πρόσωθεν) et à laquelle le serviteur, après avoir en vain essayé de persuader Hippolyte de l'honorer, demande, de manière significative, de « faire semblant de ne pas entendre » (μὴ δόκει κλύειν) les paroles irréfléchies de son maître[189].

La valeur spécifique qu'Hippolyte attribue à l'ouïe se manifeste encore clairement à la suite de la révélation de la nourrice. Après les voix confuses qui parviennent de l'intérieur de la maison, Hippolyte revient sur scène et

185. De la même manière, à la fin de la tragédie on voit apparaître Artémis (v. 1282), juste après avoir entendu l'hymne célébrant la puissance d'Aphrodite (v. 1268-1281). N'oublions pas que le contraste entre Aphrodite et Artémis est également suggéré par la présence concomitante sur la scène de leurs deux statues. Sur cet aspect, voir notamment Taplin 1978 : 69.

186. V. 85-86. L'ouïe est évidemment la dimension sensorielle principale dans le rapport avec le divin sur la scène tragique. Nous y reviendrons *infra*, p. 177 *sq*. Les paroles par lesquelles Hippolyte décrit ici le rapport de prédilection qu'il entretient avec Artémis rappellent celles qu'Ulysse adresse à Athéna au début de l'*Ajax* de Sophocle (v. 14-17 : Ὦ φθέγμ' Ἀθάνας, φιλτάτης ἐμοὶ θεῶν, / ὡς εὐμαθές σου, κἂν ἄποπτος ᾖς, ὅμως / φώνημ' ἀκούω καὶ ξυναρπάζω φρενί, / χαλκοστόμου κώδωνος ὡς τυρσηνικῆς). Le contexte dramatique est pourtant très différent, puisqu'Artémis n'est ici pas présente sur la scène. Par ailleurs, les savants ne s'accordent pas sur la position d'Athéna dans l'*Ajax*. Voir *infra*, n. 17 p. 256. Du point de vue dramatique, une comparaison est possible avec la scène finale de l'*Hippolyte*. Là aussi Artémis est invisible à Hippolyte qui perçoit sa présence en sentant un parfum divin (cf. note suivante).

187. V. 1391 : ὦ θεῖον ὀσμῆς πνεῦμα· καὶ γὰρ ἐν κακοῖς / ὢν ἠσθόμην σου κἀνεκουφίσθην δέμας. / ἔστ' ἐν τόποισι τοισίδ' Ἄρτεμις θεά. La déesse apparaît en hauteur, à l'aide de la μηχανή ou sur le θεολογεῖον dont parle Pollux, *Onomast*. 4, 127. Voir Barrett 1964 : 395-396.

188. V. 1437-1439 : καὶ χαῖρ'· ἐμοὶ γὰρ οὐ θέμις φθιτοὺς ὁρᾶν / οὐδ' ὄμμα χραίνειν θανασίμοισιν ἐκπνοαῖς· / ὁρῶ δέ σ' ἤδη τοῦδε πλησίον κακοῦ.

189. V. 118-119 : εἴ τίς σ' ὑφ' ἥβης σπλάγχνον ἔντονον φέρων / μάταια βάζει, μὴ δόκει τούτου κλύειν. Sur ce passage, voir Luschnig 1988 : 6.

peste contre le « son indicible des mots » qu'il a entendus (v. 601-602 : ὦ γαῖα μῆτερ ἡλίου τ' ἀναπτυχαί, / οἵων λόγων ἄρρητον εἰσήκουσ' ὄπα). Il menace alors de violer le serment qu'il vient juste de faire et qui l'engage à ne pas rapporter à Thésée le contenu de sa conversation avec la nourrice : « Je ne peux pas garder le silence (σιγήσομαι), ayant entendu (ἀκούσας) de telles horreurs ! » (v. 604).

S'ensuit la longue tirade contre les femmes (v. 616-678), dans laquelle Hippolyte exprime entre autres souhaits, celui, irréalisable, de les exclure non seulement de la procréation (v. 618-624), mais aussi de toute forme de communication (« Il faudrait les laisser vivre avec des bêtes sans voix »[190]), avant de conclure (v. 653-655) :

> ἁγὼ ῥυτοῖς νασμοῖσιν ἐξομόρξομαι
> ἐς ὦτα κλύζων. πῶς ἂν οὖν εἴην κακός,
> ὃς οὐδ' ἀκούσας τοιάδ' ἁγνεύειν δοκῶ ;
>
> Je dois me laver à l'eau d'une source et purifier mes oreilles !
> Comment pourrais-je être méchant, si je me sens impur rien que
> pour avoir entendu tes paroles ?

La simple audition des paroles de la nourrice semble souiller à tel point Hippolyte qu'il dit avoir besoin d'une purification. Nous retrouvons dans cette affirmation d'Hippolyte la valeur forte de la parole, considérée dans sa capacité à agir sur l'auditeur plus que dans sa dimension référentielle[191].

Phèdre morte et Thésée entré en scène, c'est encore une fois par le biais de l'ouïe que s'effectue le lien entre Hippolyte et les autres personnages. Il se hâte en effet à rejoindre le plateau, parce qu'il a « entendu son père crier » (κραυγῆς ἀκούσας, v. 902) ; de même, il ne veut pas « connaître » ce qui s'est passé, mais « entendre » (κλύειν) la nouvelle de la bouche de Thésée[192] (v. 903-904). Peu après, lorsque son père manifeste le désir impossible que les hommes aient deux voix[193], pour que la voix malhonnête puisse être réfutée (ἐξηλέγχετο) par celle de la justice, Hippolyte ne comprend pas les raisons de cette colère et se demande si par hasard quelqu'un l'aurait calomnié « jusque dans l'oreille [de son père] » (ἐς σὸν οὖς, v. 932). Dans ce passage, il reprend et décline différemment le motif déjà exprimé juste après son entrevue avec la nourrice. Tandis que la simple audition de la révélation de la nourrice avait amené le jeune homme à ressentir l'impureté de son oreille (v. 653-655), c'est maintenant « dans l'oreille » de son père qu'est parvenue une terrible et fausse révélation.

190. V. 646-648 et *supra*, p. 129.

191. Voir ici-même, p. 115 *sqq*.

192. On se reportera à ce que dit la nourrice, lorsqu'elle cherche à convaincre Phèdre de lui dévoiler le secret de son malaise, au v. 344 : οὐδέν τι μᾶλλον οἶδ' ἃ βούλομαι κλύειν. Sur le rapport entre ouïe et connaissance, voir aussi les observations de Luschnig 1988 : 7-15.

193. V. 925-931 et *supra*, p. 129.

Nous voyons se réaliser ici l'un de ces jeux d'écho, de duplication et de renversement de situation qui se trouvent fréquemment dans la pièce et qui feront l'objet d'un approfondissement par la suite[194].

Particulièrement sensible à la dimension auditive, Hippolyte paraît en revanche ne pas attribuer beaucoup d'importance à la dimension visuelle[195]. Refusant ce qu'incarne Aphrodite, il évite tout regard et tout spectacle capable de l'impliquer dans le champ de l'*erōs*[196]. Lorsque son père Thésée, trompé par la lettre de Phèdre, l'accuse d'avoir séduit sa femme, Hippolyte cherche à se défendre en évoquant son ignorance en la matière. Pour mieux prouver sa chasteté et sa pureté, non seulement il insiste sur le fait qu'il n'a jamais eu d'expérience sexuelle, mais il ajoute aussi que toutes ses connaissances se bornent à ce qu'il a entendu dire et à quelques images entrevues : « Je ne connais cette action que par ouï-dire (λόγῳ κλύων) ou pour l'avoir vue représentée (γραφῇ λεύσσων). »[197] En rendant plus explicite son refus de la dimension visuelle, il conclut : « Je n'ai même pas envie d'observer (σκοπεῖν) ce genre de choses, car j'ai une âme vierge. »[198]

En ce moment de trouble, face à Thésée, Hippolyte aurait plus que jamais besoin d'un témoin oculaire[199] capable de confirmer sa version des faits et son innocence et, par là, de le disculper des accusations de son père[200]. On remarquera l'autre renversement dont Hippolyte est la victime dans cette scène. Si la préoccupation de Phèdre est de « ne pas être vue parmi les mauvaises gens »[201], sa lettre d'accusation laisse désormais apparaître Hippolyte tel qu'elle-même serait apparue au cas où elle n'aurait pas choisi la mort. Ce qu'elle fait dans le but de sauver son κλέος[202] ; de

194. Sur l'utilisation de structures doubles dans le théâtre euripidéen, voir Mastronarde 2010 : 68-77 et, en particulier, dans l'*Hippolyte*, les p. 68-69.

195. Sur cet aspect, voir Segal 1988a et Zeitlin 1996 : 261-264.

196. Voir Zeitlin 1996 : 263.

197. V. 1004-1005. Sur cette attitude d'Hippolyte, voir Zeitlin 1996 et Susanetti 1997 : 27. Il s'agit pour Hippolyte d'une approche de la réalité au deuxième degré. Ieranò (2010 : 244-245) rapproche de ce passage *Tro.* 687-688 et *Io.* 271-273 et commente l'association entre vue et ouïe. Il en conclut que « ciò che si è "sentito dire" e ciò che si è visto nei dipinti sono due elementi che appartengono allo stesso tipo di esperienza ».

198. V. 1005-1006.

199. On distingue dans le drame une vraie obsession pour le témoignage, qui revient à plusieurs reprises et avec diverses implications. Sur cette question, on consultera en particulier Segal 1970 : 290.

200. V. 1022-1023 : « si j'avais un témoin tel que moi et que je pouvais me défendre face à elle encore vivante, tu verrais les coupables, tu les reconnaîtrais sur la base des faits » (εἰ μὲν γὰρ ἦν μοι μάρτυς οἷός εἰμ' ἐγὼ / καὶ τῆσδ' ὁρώσης φέγγος ἠγωνιζόμην, / ἔργοις ἂν εἶδες τοὺς κακοὺς διεξιών).

201. V. 430 ; voir *supra*, p. 137.

202. Dès le prologue Aphrodite, en anticipant l'intrigue dramatique, annonce : ἡ δ' εὐκλεὴς μὲν ἀλλ' ὅμως ἀπόλλυται / Φαίδρα (v. 47-48).

manière symétrique, Hippolyte déplore de « mourir déshonoré (ἀκλεής) et sans nom (ἀνώνυμος, v. 1028) ». On remarquera également la centralité de la question du « nom » dans toute la tragédie. Dès le premier vers, Aphrodite revendique être une déesse οὐκ ἀνώνυμος et met l'accent sur la faute d'Hippolyte à son égard ; lors de la conclusion du drame, Artémis vient révéler à Thésée toute la vérité, pour rendre à Hippolyte sa gloire (v. 1299 : ὡς ὑπ' εὐκλείας θάνῃ) et son « nom », que le chant des jeunes Trézéniennes perpétuera à jamais[203].

Sur le moment, Hippolyte se plaint de sa triste situation face à son père : « Hélas, je suis profondément troublé. Ce qui me fait pleurer, c'est l'idée d'apparaître (φαίνομαι) un mauvais homme, et, qui plus est, de le sembler (δοκῶ) à toi » (v. 1070-1071). Il invoque alors le temps, ce temps qui dévoile tout, dont l'action épouvantait également Phèdre[204], et qui seul pourrait mettre la vérité au jour : « Hélas, que fais-tu, demande-t-il à son père. Me chasses-tu de ta terre sans attendre le temps de t'éclairer à mon sujet ? »[205]. Il conclut fièrement son intervention en annonçant comment il finira par être perçu, grâce à l'action révélatrice du temps : « Quoi qu'en pense mon père, vous ne verrez (ὄψεσθε) jamais d'homme plus vertueux » (v. 1100-1101).

Le souhait qu'a exprimé Hippolyte de produire des témoins est évidemment destiné à rester non exaucé. Le seul témoin auquel il voudrait faire appel est un autre lui-même[206]. Comme ceux effectivement en mesure de témoigner (à savoir lui, Hippolyte[207], et le chœur[208]) sont réduits au silence par l'effet des serments qu'ils ont respectivement prononcés plus tôt, Hippolyte exprime un autre souhait tout aussi irréalisable[209] : « Ô chambres, si seulement vous pouviez prendre la parole (φθέγμα γηρύσαισθε) et témoigner (μαρτυρήσαιτε) si je suis un méchant homme ! » Lui qui avait précédemment émis le vœu de soustraire aux femmes toute forme de communication se trouve maintenant, à son tour, dans l'impossibilité de communiquer ; lui qui voulait que les femmes ne soient

203. V. 1428-1430 : ἀεὶ δὲ μουσοποιὸς ἐς σὲ παρθένων / ἔσται μέριμνα, κοὐκ ἀνώνυμος πεσὼν / ἔρως ὁ Φαίδρας ἐς σὲ σιγηθήσεται. Voir également les v. 501-502 : κρεῖσσον δὲ τοὔργον, εἴπερ ἐκσώσει γέ σε, / ἢ τοὔνομ', ᾧ σὺ κατθανῇ γαυρουμένη.

204. V. 428-430. Voir *supra*, p. 137 *sq*.

205. V. 1051-1052 : οἴμοι, τί δράσεις ; οὐδὲ μηνυτὴν χρόνον / δέξῃ καθ' ἡμῶν, ἀλλά μ' ἐξελᾷς χθονός ;

206. V. 1022 : οἷός εἰμ' ἐγώ. Sur les implications de cet aspect du personnage d'Hippolyte dans le rapport qu'il entretient avec la subjectivité et l'altérité, voir les observations de Zeitlin 1996 : 264-269.

207. Voir v. 1060 : ὦ θεοί, τί δῆτα τοὐμὸν οὐ λύω στόμα ;

208. V. 891-892 : ἄναξ, ἀπεύχου ταῦτα πρὸς θεῶν πάλιν, / γνώσῃ γὰρ αὖθις ἀμπλακών· ἐμοὶ πιθοῦ.

209. V. 1074-1075.

accompagnées que de bêtes sans voix voudrait maintenant faire parler des témoins muets (ἄφωνοι μάρτυρες[210]), ainsi que Thésée le lui reproche.

C'est lui-même qu'Hippolyte invoquait comme témoin, c'est encore vers lui-même qu'il voudrait tourner son regard, afin de pouvoir se lamenter, en se considérant de l'extérieur (v. 1078-1079) :

> φεῦ· εἴθ' ἦν ἐμαυτὸν προσβλέπειν ἐναντίον
> στάνθ', ὡς ἐδάκρυσ' οἷα πάσχομεν κακά.
>
> Hélas, si seulement je pouvais me regarder, droit en face,
> pour plaindre les malheurs que je souffre.

Certes, Hippolyte montre ici ce trait de narcissisme que Thésée ne tarde pas à lui reprocher[211] et que les savants modernes ont longuement commenté[212]. Ses propos reprennent pourtant de manière claire l'image du miroir que nous avons trouvée précédemment dans la bouche de Phèdre. Dans les deux cas, les deux personnages imaginent la possibilité de s'observer du dehors, mais, alors que Phèdre pense à cette éventualité avec la crainte que le temps ne la fasse apparaître mauvaise, Hippolyte voudrait se dédoubler pour se voir comme σώφρων[213] et, par là, s'accorder à lui-même cette commisération qu'aucun autre personnage (et son père en particulier) ne semble prêt à lui offrir. Lui seul, placé face à lui-même, saurait reconnaître sa propre innocence. En ce sens, il existe donc une profonde différence entre les deux images. Dans la métaphore du miroir, la révélation de Phèdre à elle-même ne fait qu'un avec la révélation à l'autre ; en revanche, dans le dédoublement d'Hippolyte, c'est son identité qui se scinde, et Hippolyte, à la fois sujet et objet du regard, se figure comme l'autre de lui-même et comme la seule altérité possible[214].

La vue, associée en particulier à la sphère amoureuse, est caractéristique de la manière d'agir de Phèdre, l'ouïe la dimension préférée d'Hippolyte. La reprise et, en même temps, le renversement de l'image du miroir, ainsi que l'incursion d'Hippolyte dans les territoires de l'altérité qui se manifeste dans cette image, nous invitent maintenant à une réflexion plus large sur les développements de ce schéma originaire du rapport entre la vue et l'ouïe au cours de la tragédie.

210. V. 1076-1077 : ἐς τοὺς ἀφώνους μάρτυρας φεύγεις σοφῶς· / τὸ δ' ἔργον οὐ λέγον σε μηνύει κακόν.

211. V. 1080 : πολλῷ γε μᾶλλον σαυτὸν ἤσκησας σέβειν.

212. Voir en particulier Segal 1965, Goff 1990 : 40-41, Susanetti 1997 : 27.

213. Voir v. 1100-1101 : ὡς οὔποτ' ἄλλον ἄνδρα σωφρονέστερον / ὄψεσθε, κεἰ μὴ ταῦτ' ἐμῷ δοκεῖ πατρί.

214. Sur ce caractère pour ainsi dire solipsiste du monde d'Hippolyte, voir en particulier l'analyse de Zeitlin 1996 (notamment les pages 264-269), mais également Segal 1988a.

Renversements

« Silence, femmes ! C'en est fait de moi… »[215]. Juste après le quatrième *stasimon*, dans lequel le chœur célèbre la puissance d'Éros, Phèdre s'approche de la porte du palais et invite les femmes du chœur à garder le silence[216]. De l'intérieur de la maison parviennent des voix confuses, Phèdre tend l'oreille : « Arrêtez-vous. Laissez-moi comprendre quelle est cette voix (αὐδήν) qui vient de l'intérieur » (v. 567). La voix – elle ne tarde à le comprendre –, est celle d'Hippolyte qui « crie d'horribles paroles de malheur à la servante » (v. 581-582), en la traitant d'« entremetteuse et traîtresse du lit de son maître » (v. 589-590). Le secret de Phèdre a été dévoilé.

Remarquons d'abord la particularité de cette scène et de la technique dramatique utilisée pour sa réalisation. La présence d'un personnage à la porte, qui écoute ce qui arrive et se dit à l'intérieur du palais, est totalement inhabituelle dans le théâtre tragique et la scène reste sans parallèles[217]. Observons aussi la façon dont le personnage de Phèdre nous apparaît à ce moment précis. Si au début du drame c'était Hippolyte qui décrivait son rapport avec Artémis en disant qu'il entendait sa voix (αὐδῆς, v. 86), mais ne voyait pas son visage, c'est à Phèdre maintenant d'entendre une voix (αὐδήν, v. 567), sans voir qui parle[218].

La suite de l'épisode est également inhabituelle : Hippolyte et la nourrice entrent sur la scène, où se trouve déjà Phèdre, mais les personnages ne se regardent pas et s'ignorent réciproquement[219]. Quoique la position de Phèdre ne puisse être établie de manière sûre, il paraît peu probable qu'elle quitte le plateau pendant l'intervention d'Hippolyte pour revenir juste après[220]. Elle devait plutôt s'éloigner et se dérober de quelque manière à

215. V. 565 : σιγήσατ', ὦ γυναῖκες· ἐξειργάσμεθα.

216. Voir v. 577-579 : σὺ παρὰ κλῆθρα, σοὶ μέλει πομπίμα / φάτις δωμάτων.

217. La comparaison avec les scènes dans lesquelles un meurtre, commis à l'intérieur du palais, se manifeste par les hurlements qui proviennent de l'espace rétro-scénique n'est pas pertinente. Il n'y a pas de vraie voix extra-scénique ici. Il faut plutôt penser à des bruits et des voix confuses (voir v. 585 : ἰὰν μὲν κλύω, σαφὲς δ' οὐκ ἔχω), dont Phèdre se fait l'interprète. Sur cette scène et son originalité, voir Taplin 1978 : 70-71 et 155-156, et sur le rapport entre espace scénique et rétro-scénique dans cette scène, Lanza 1985 : 108-109. Pour le succès de cette forme dans la comédie, voir Parker 2001. Dans ce passage, le chœur répond en vers lyriques aux explications que Phèdre donne en trimètres iambiques. Sur ce procédé, on consultera Barrett 1964 : 266-267.

218. Ce renversement est bien remarqué par Segal 1988a : 278 = Segal 1993a : 150.

219. Après un premier dialogue avec la nourrice, Hippolyte peut prononcer toute sa longue tirade (v. 616-668) en ignorant Phèdre et en en étant ignoré.

220. Hypothèse suggérée par Smith 1960b et reprise par Kovacs 1995. Voir aussi Lanza 1985 : 109. Phèdre sortirait, au v. 600, pour réapparaître, au vers 669. Pour une discussion du passage, voir Parker 2001 : 45-47.

la vue de son beau-fils[221], tout en restant visible pour le public. On peut pourtant penser que le jeune homme remarque la présence de Phèdre, au moins à la fin de son intervention : c'est à elle en effet que son discours s'adresse, par l'intermédiaire de la nourrice, et c'est à elle qu'il fait allusion de manière directe, au vers 662[222]. Quoi qu'il en soit, pour la première et pour la seule fois dans tout le drame, Hippolyte et Phèdre se trouvent tous les deux sur scène, sous les yeux du public[223]. Mais ils ne se parlent pas : on a là une représentation forte, s'il en est, de l'incommunicabilité dans ce drame : les personnages n'arrivent jamais à se rencontrer, à se regarder et à se parler véritablement, mais ne font que se croiser avant de s'éloigner à jamais.

Le renversement de la posture assumée par la reine au début de cette scène, lorsqu'elle écoute à la porte, annonce le renversement de situation que Phèdre réalise elle-même par le biais des mots qu'elle grave sur la tablette. Froma Zeitlin a bien montré le rôle central joué par la tablette dans la vengeance tramée par Aphrodite[224]. L'accusation de Phèdre, en transformant la simple phrase « Phèdre aime Hippolyte » en son contraire « Hippolyte aime Phèdre », oblige en effet Hippolyte à revêtir les habits de l'amant, à devenir, d'objet qu'il était, le sujet de l'amour, et à expérimenter ainsi ce qu'il a jusque là refusé avec dédain. C'est en ces termes que Phèdre rend la chose patente, avant de sortir de scène de manière définitive : « En perdant la vie en ce jour même, je vais réjouir Cypris, car je serai vaincue d'amour aigu. Mais, par ma mort, je causerai aussi la perte de cet autre, pour qu'il apprenne à ne pas être hautain face à mes malheurs (τοῖς ἐμοῖς κακοῖς). Lorsqu'il partagera avec moi cette maladie (τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι / κοινῇ μετασχών, il apprendra la modération (σωφρονεῖν μαθήσεται) »[225].

Le renversement est accompli et Hippolyte peut également employer pour la première fois un verbe de vision, à la première personne (θεάσομαι, v. 661). S'il annonce qu'il respectera l'obligation de silence imposée par le serment, il se propose en effet d'observer les regards que la nourrice et Phèdre échangeront avec Thésée.

221. Voir Barrett 1964 : 272.

222. On remarquera qu'Hippolyte dit à Thésée avoir vu Phèdre il y a peu : ἦν ἀρτίως ἔλειπον, v. 907.

223. Voir Barrett 1964 : 274-276.

224. Voir Zeitlin 1996 (notamment les pages 245-248). Sur le « motif de la femme de Putiphar » dans l'*Hippolyte*, voir Diano 1976 ; Blomqvist 1982 : 399 ; Paduano 1984 : 46-47 ; Del Corno 1989 ; Brillante 2006 : 36.

225. V. 725-731. Pour une analyse de la question représentée par le verbe σωφρονεῖν dans l'*Hippolyte* avec une comparaison avec les spéculations philosophiques, voir Berns 1973.

On soulignera d'abord qu'ici, à la fin de sa longue tirade, Hippolyte, qui a jusque-là ignoré la présence de Phèdre, finit par s'adresser à elle, bien que de manière indirecte[226]. C'est pourquoi elle exprime juste après le désir de « cacher » sa souffrance (v. 675 : πῶς δὲ πῆμα κρύψω). De plus, le jeune prince renverse la perspective sensorielle, substituant le spectacle visuel à la communication verbale de bouche à oreille. Obligé de garder le silence, il saura par sa simple présence physique et par son regard confondre et mettre dans l'embarras les deux femmes. Dans cette figure de spectateur, qui, tout en ayant pleine conscience de la vérité, se trouve dans l'impossibilité de la communiquer, se profile déjà l'image du « témoin muet » que Thésée retournera justement contre son fils, vers la fin de la tragédie[227].

Par ailleurs, la situation évoquée par Hippolyte dans ce passage rappelle celle que Phèdre avait elle-même mentionnée dans sa longue tirade. En expliquant au chœur les raisons pour lesquelles elle avait décidé de garder le silence sur la source de sa maladie, Phèdre s'en prenait aux femmes adultères[228]. Et elle ajoutait : « Aphrodite, reine de la mer, comment peuvent-elles regarder en face (βλέπουσιν εἰς πρόσωπα) leurs maris, sans craindre les ténèbres, leurs complices, sans craindre que les maisons ne prennent la parole (μή ποτε φθογγὴν ἀφῇ) ? » (v. 415-418). Cette situation, contre laquelle elle s'indignait au début de la pièce, est maintenant devenue la sienne : Hippolyte la croit en effet être l'une de ces femmes qu'elle condamnait[229] et Phèdre, quant à elle, ne saurait souffrir le regard d'Hippolyte ni celui de Thésée. Ainsi qu'elle le précisera, ce n'est pas seulement par crainte qu'Hippolyte ne tienne pas sa parole et qu'il « ne remplisse la terre entière de ses discours horribles (αἰσχίστων λόγων) » (v. 692) qu'elle choisit de mourir, mais aussi pour éviter de regarder en face (εἰς πρόσωπον) son mari[230].

Si Hippolyte se propose d'observer les regards que Phèdre et la nourrice échangeront avec Thésée, c'est un spectacle bien différent qui l'attend lorsqu'il vient retrouver son père :

> ἔα, τί χρῆμα ; σὴν δάμαρθ' ὁρῶ, πάτερ,
> νεκρόν.
>
> Aïe, que se passe-t-il ? Je vois, mon père, ta femme morte[231].

226. Voir Barrett 1964 : 284-285, et sur ce caractère du monologue d'Hippolyte, Battezzato 1995 : 104.

227. V. 1076.

228. V. 413-414, et *supra*, p. 137. On voit apparaître encore une fois, dans la bouche de Phèdre, l'opposition déjà commentée entre parole et action.

229. Voir v. 649-650.

230. V. 719-720.

231. V. 905-906. Un effet puissant ressort de l'enjambement et de l'insertion du vocatif πάτερ à la fin du vers.

Pour la première fois du drame, Hippolyte affirme « voir », en recourant au verbe ὁρῶ, et pour la première et unique fois c'est bien Phèdre qui est l'objet de cette vision. Comme premier effet du renversement opéré par Phèdre, le regard que le prince lui avait refusé jusqu'à la fin peut se poser sur elle[232]. Dès lors, l'insistance du jeune homme sur la dimension visuelle se fait beaucoup plus forte : il invoque le témoignage de Zeus d'abord (« Zeus, Zeus, vois-tu ce qui m'arrive ? »[233]) et la compassion d'Artémis ensuite (« Me vois-tu, maîtresse, quelle est ma situation, mon malheur ! »[234]).

Certes, Hippolyte parvient enfin à la vision, mais il est facile de mesurer à quel point son regard, à la différence de celui de sa belle-mère, est dépourvu de toute dimension érotique. Lorsque ses yeux se posent sur Phèdre, celle-ci n'est plus qu'un corps sans vie[235]. À la vision de l'amour se substitue donc la vision de la mort, de cette mort dont l'amour lui-même a été la cause et qui, encore une fois selon une structure de répétition parallèle, après avoir été le destin de Phèdre, s'abat maintenant sur Hippolyte ; et cette mort, tout juste comme celle de la reine, se donne à voir. Il est alors d'autant plus significatif que la seconde et dernière fois qu'Hippolyte emploie le verbe ὁρῶ, à la première personne du singulier, coïncide avec l'instant même de sa propre mort : « Je suis mort et je vois clairement les portes des Enfers. »[236]

Le dernier moment, particulièrement éloquent, de ce système de reprises et de renversements est constitué par le geste sur lequel se termine la tragédie, et qui précède de peu la mort d'Hippolyte. Sentant la mort approcher, il exprime un dernier vœu à son père : « J'ai résisté tant que j'ai pu. Je suis mort, mon père. Couvre mon visage au plus vite avec des voiles. »[237] Le même geste se répète ainsi au début et à la fin du drame. Comme Phèdre, après s'être aperçue qu'elle avait tacitement dévoilé l'origine de son mal dans son discours délirant, demandait à la nourrice de

232. Le cadavre de Phèdre se fait spectacle. Cf. l'instant où Thésée donne l'ordre d'ouvrir les portes du palais à ses serviteurs, v. 809-810 : ἐκλύεθ' ἁρμούς, ὡς ἴδω πικρὰν θέαν / γυναικός. Cette dimension spectaculaire s'élargit naturellement aussi, ou plutôt surtout, aux spectateurs.

233. V. 1363 : Ζεῦ Ζεῦ, τάδ' ὁρᾷς ;

234. V. 1395 : ὁρᾷς με, δέσποιν', ὡς ἔχω, τὸν ἄθλιον ;

235. Sur le corps de Phèdre et plus généralement sur les représentations du corps présentes dans les drames et liées aux deux personnages principaux, voir Zeitlin 1996 : 234-249, mais aussi Beltrametti 2001.

236. V. 1447 : ὄλωλα καὶ δὴ νερτέρων ὁρῶ πύλας. Encore une reprise : déjà Aphrodite avait évoqué les « portes des Enfers » dans le prologue (v. 56-57 : οὐ γὰρ οἶδ' ἀνεῳγμένας πύλας / Ἅιδου, φάος δὲ λοίσθιον βλέπων τόδε).

237. V. 1457-1458 : κεκαρτέρηται τἄμ'· ὄλωλα γάρ, πάτερ. / κρύψον δέ μου πρόσωπον ὡς τάχος πέπλοις.

lui voiler la tête[238], dans l'idée d'arrêter le processus communicatif qu'elle venait de déclencher, en rompant le silence par ses paroles mystérieuses, de la même manière, maintenant que l'intervention d'Artémis a enfin rétabli la vérité et que le projet d'Aphrodite s'est accompli, Hippolyte prononce ses dernières paroles en demandant qu'on lui voile la tête : la réitération du geste se charge de la signification nouvelle et obscure de la mort.

La tête voilée, Hippolyte se soustrait aux regards, permettant la réalisation de ce qu'il avait prophétisé : « Vous ne verrez jamais d'homme plus vertueux » (v. 1100-1101). Pourtant, avant de ne plus voir et de ne plus être vu, le jeune homme a « appris » (v. 731 : μαθήσεται), comme l'annonçait Phèdre, sa maladie ; ainsi, il a même appris en quelque sorte à voir, avant que de fermer définitivement les yeux.

CONCLUSION

Dans une pièce dont l'intrigue fait une place importante à la parole et à ses effets, l'accusation gravée sur la tablette, par l'intermédiaire d'une pratique scripturale mettant en question de manière originale le rapport entre la vue et l'ouïe, renverse la situation initiale et conduit Hippolyte à sa perte. Si le processus de communication verbale joue un rôle central dans le mécanisme dramatique, il s'accompagne néanmoins d'une mise en scène spectaculaire, tant dans la révélation de Phèdre que dans la délibération de Thésée. Les dimensions visuelle et acoustique ainsi sollicitées sont par ailleurs associées aux deux protagonistes du drame et contribuent à caractériser d'une part l'amour de Phèdre pour Hippolyte et d'autre part la « pureté » de ce dernier, et le rapport particulier qu'il entretient avec sa déesse tutélaire, Artémis.

Dans l'utilisation que fait Euripide de la dialectique de la vision et de l'audition dans l'*Hippolyte*, on peut retrouver plusieurs éléments déjà remarqués dans l'*Alceste*. Tout d'abord, la connotation des suggestions visuelles et sonores reprend des représentations culturelles traditionnelles en rapport avec les thématiques principales de la tragédie, pour en faire des instruments dramatiques. C'est ainsi que, sur le plan intra-scénique, l'opposition entre le regard érotisé de Phèdre et l'écoute « religieuse » d'Hippolyte contribue à caractériser les polarités qui traversent la tragédie (pur/impur, virginité/amour, Artémis/Aphrodite, etc.), et que la péripétie qui conduit Phèdre et Hippolyte à la mort se réalise aussi à travers un renversement de perspective sensorielle. Par ailleurs, l'articulation entre silence et parole ou entre le fait de voiler et le dévoilement associe les deux sensations dans le processus communicatif qui est au centre du dispositif dramatique de la pièce.

238. V. 243 : κρύψον κεφαλήν.

Il en va de même sur le plan extra-scénique, où l'on retrouve le même souci de susciter la réaction et la réflexion des spectateurs que l'on a mis en évidence dans l'*Alceste*. C'est de son point d'observation privilégié que le public assiste à l'échec de la communication verbale d'une part, au spectacle énigmatique du corps souffrant de Phèdre et à la persuasion trompeuse de son cadavre de l'autre. Dans l'*Hippolyte*, toutefois, la dimension spectaculaire s'accentue. Les deux scènes parallèles, respectivement centrées sur le corps malade de Phèdre et sur celui d'Hippolyte, insistent particulièrement sur cet aspect. Les paroles que le chœur adresse à la nourrice aux vers 268-270 sont significatives[239]. Si, par le renvoi conjoint à la vision et à l'audition, le chœur s'inscrit comme spectateur à l'intérieur de la pièce, sa remarque ne peut que mieux faire ressortir la diversité de l'expérience à laquelle est appelé le public. En soulignant en effet son incapacité à déchiffrer la souffrance de Phèdre, le chœur s'installe comme instance intermédiaire entre le spectacle qui lui demeure incompréhensible et les spectateurs qui en détiennent, eux, toutes les clés. En même temps que la dimension spectaculaire devient plus importante, la réflexion qui s'en dégage se fait plus complexe et articulée.

239. Voir *supra*, p. 113.

CHAPITRE III
HÉRACLÈS, ENTRE TÉNÈBRES ET LUMIÈRE

J'en ai pris un peu trop à mon aise
J'ai soumis des fantômes aux règles d'exception
Sans savoir que je devais les reconnaître tous
En toi qui disparais pour toujours reparaître.

(Paul Éluard)

L'*Héraclès* est l'une des tragédies les plus controversées d'Euripide. Les critiques l'ont, tour à tour, célébrée comme un « chef-d'œuvre »[1] ou y ont déploré des « défauts dans la construction dramatique »[2]. Ce dernier problème en particulier, décliné sous la forme d'un questionnement sur l'unité dramatique de la pièce, a notoirement occupé le débat critique durant plusieurs décennies. La plupart des savants ont en effet divisé la tragédie en trois parties, la première (v. 1-814) étant focalisée sur le retour d'Héraclès et le meurtre de Lycos, la deuxième (v. 815-1087) sur la folie d'Héraclès et le meurtre de ses enfants, la dernière (v. 1088-1428) sur le rétablissement d'Héraclès et le rapport d'amitié avec Thésée[3]. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf crut pouvoir harmoniser les différentes parties de la tragédie en suggérant que la folie d'Héraclès se développait progressivement et de manière naturelle et qu'on pouvait la déceler dès son retour de l'Hadès[4]. La théorie de Wilamowitz a cependant été réfutée par Léon Parmentier, puis par Humphrey D. F. Kitto[5]. Les savants ont alors cherché une « idée » unificatrice qui, parcourant la tragédie dans son

1. Voir Halleran 1988b : vii ; Papadopoulou 2005 : 3.

2. Kitto 1961 : 242 : « the scenes are flat » ; Rivier 1975b : 100 « c'est une pièce très forte, à laquelle il ne manque que d'être plus soutenue dans les cinq cents premiers vers » ; Michelini 1987 : 240. Pour un survol des différentes positions critiques, voir Bond 1981 : xvii-xxvi et, plus récemment, Papadopoulou : 1-3.

3. Ou bien en deux parties, séparées par l'apparition de Lyssa, au v. 815. Barlow (1996 : 6-7) propose, de manière plus précise encore, de diviser la tragédie en deux couples de mouvements (voir aussi Barlow 1996 : 17). Nous y reviendrons. On pourra lire également la discussion de Kamerbeek 1966 : 2-4 et Barlow 1982 : 115-116.

4. Wilamowitz 1895 : II, 127-132. La théorie de Wilamowitz se retrouve dans Verrall 1905 : 140-142. Voir aussi Dodds 1929 : 99.

5. Parmentier dans Grégoire-Parmentier 1923 : 5 ; Kitto 1961 : 241-243.

ensemble, permît d'en donner une interprétation unitaire[6] et, dans cette perspective, ont parfois même suggéré une lecture politique de la tragédie[7].

En revanche, la critique ne semble pas avoir prêté suffisamment attention à la construction dramatique et aux effets émotionnels que les violents renversements de situation devaient sans doute procurer au public de l'époque de manière bien plus forte qu'aux lecteurs de notre temps[8]. Ce sont là des éléments centraux de l'*Héraclès* qu'il convient d'étudier pour mieux rendre compte de la pièce.

1. HÉRACLÈS, DES TÉNÈBRES À LA LUMIÈRE

L'*Héraclès* s'ouvre sur une scène de supplication auprès d'un autel : Amphitryon, Mégara et ses enfants, poursuivis par l'usurpateur Lycos, se sont réfugiés auprès de l'autel de Zeus *Sōtēr*[9]. Prenant le premier la parole, Amphitryon résume les antécédents de l'action dramatique. Cette fonction informative du prologue est particulièrement importante dans l'*Héraclès* parce que les propos du vieux père d'Héraclès permettent avant tout de présenter d'emblée les innovations du drame euripidéen par rapport à la tradition mythologique de la folie d'Héraclès : mise à part l'introduction du personnage de Thésée, anticipée par Héraclès à son retour de l'Hadès[10], les deux nouveautés principales, à imputer peut-être à Euripide lui-même[11],

6. Pour Chalk 1962, après Sheppard 1916, c'est le thème de l'amitié ; pour Shelton 1979, la solitude et la grandeur d'Héraclès dans un monde caractérisé par l'indifférence des dieux. L'interprétation de la pièce par Maria S. Mirto, « La scelta di Eracle », dans Mirto 1997 : 7-55, se situe dans la même veine. Selon Burnett 1971 : 157-182, dans la deuxième partie de la tragédie, Amphitryon et Mégara seraient punis pour l'impiété qu'ils auraient montrée dans la première partie du drame.

7. C'est surtout la présence et la fonction salvatrice de Thésée à la fin du drame qui a suggéré une lecture de ce type. Voir Zuntz 1955 ; Tarkow 1977 et Vickers 1995. Une autre ressemblance avec les tragédies « politiques » comme les *Héraclides* et les *Suppliantes* est constituée par la présence d'une scène de supplication au début de la tragédie. Sur cet aspect, on consultera Kopperschmidt 1967 : 129-213.

8. Voir les remarques de Bond 1981 : xxi-xxii. Une exception est constituée par la brillante étude de Halleran 1984 : 80-92, à laquelle on ajoutera Lesky 1972 : 379 : « Bei keinem anderen vergleichbaren Stück ist die Bindung der Teile zur Einheit durch die Antithese so stark wie bei diesem. » Pour une tentative de lecture de la tragédie sur la base d'une opposition d'idées, voir Librán Moreno-Sanz Morales 2008.

9. V. 44-54. Le motif de la supplication auprès d'un autel ouvre aussi l'*Andromaque*, les *Héraclides*, les *Suppliantes* et, plus tard, l'*Hélène* (auprès de la tombe de Protée). Voir également les *Suppliante*s d'Eschyle et l'*Œdipe roi* de Sophocle. Sur ce motif, on se reportera en particulier à Kopperschmidt 1967 et Aélion 1983 : II, 15-61.

10. V. 618-621. L'introduction de Thésée établit un rapport particulier entre l'histoire dramatisée et la cité d'Athènes. Sur cet aspect, voir *supra*, n. 7.

11. Voir Wilamowitz 1895 : II, 109-112 ; Kamerbeek 1966 : 3. Pour une discussion des autres sources du mythe d'Héraclès, voir Wilamowitz 1895 : I, 81 et Bond 1981 : xxviii-xxx. Pour une présentation générale de la figure d'Héraclès, voir Stafford 2012 (notamment les pages 87-96

concernent l'ajout du personnage de Lycos et le déplacement de l'épisode traditionnel de la folie après les travaux[12]. Dans sa tirade initiale, le père d'Héraclès fournit également au public les informations nécessaires, en introduisant longuement l'homme qui menace la famille d'Héraclès (aux v. 26-43) et en donnant des précisions sur son fils.

Le prologue s'articule en deux parties. Après Amphitryon (v. 1-59), c'est à Mégara de prendre la parole (v. 60-86) pour confirmer le désespoir de la situation. Le dialogue qui s'ensuit est l'occasion d'exposer les attitudes des deux personnages et leurs différentes réactions face au danger incarné par Lycos : si le père, s'accrochant à l'espoir d'un retour inattendu de son fils[13], s'obstine à vouloir gagner du temps, sa belle-fille estime inutile de résister, car « il ne faut pas croire l'incroyable »[14].

Ainsi que l'explique Amphytrion, Héraclès est descendu dans l'Hadès : « Il a accompli les autres travaux, mais pour le dernier il est allé jusqu'à la bouche du Ténare, pour ramener à la lumière le chien aux trois corps et il n'en est pas revenu »[15]. Comme c'est souvent le cas dans les œuvres d'Euripide[16], toute la première partie du drame, jusqu'à l'apparition d'Héraclès, se construit autour de l'attente : à quel moment le héros arrivera-t-il ? Comment parviendra-t-il à sauver ses proches[17] ?

En son absence, sa famille se trouve dépourvue de toute aide. Ses amis l'ont abandonnée[18], leur seul soutien est constitué par des hommes âgés : les Thébains qui forment le chœur et Amphitryon. C'est sur lui que Mégara et ses enfants « posent leurs regards »[19] en quête d'un espoir, maintenant

sur l'*Héraclès* d'Euripide). Sur l'utilisation dramatique de la prédiction dans le prologue et des allusions mythologiques, voir Meridor 1984.

12. Pour une analyse du rapport entre passé et présent créé par ce déplacement, voir Higgins 1984.

13. V. 97. Amphitryon parle d'espoir aux vers 105-106 : οὗτος δ' ἀνὴρ ἄριστος ὅστις ἐλπίσιν / πέποιθεν αἰεί· τὸ δ' ἀπορεῖν ἀνδρὸς κακοῦ. Cf. aussi les vers 91, 80 et 84. Sur le thème de l'espoir et l'utilisation dramatique qu'en fait ici Euripide, voir Bond 1981 : 89-91.

14. V. 92 : δοκεῖν δὲ τἀδόκητ' οὐ χρή, γέρον.

15. V. 22-25 : καὶ τοὺς μὲν ἄλλους ἐξεμόχθησεν πόνους, / τὸ λοίσθιον δὲ Ταινάρου διὰ στόμα / βέβηκ' ἐς Ἅιδου τὸν τρισώματον κύνα / ἐς φῶς ἀνάξων, ἔνθεν οὐχ ἥκει πάλιν. Pour une lecture initiatique de la descente d'Héraclès aux Enfers, voir Assaël 1994.

16. Voir par exemple ce que nous avons dit à propos du début de l'*Alceste*, *supra*, p. 45 *sqq*.). C'est là d'ailleurs un aspect propre aux scènes initiales de supplication. Pour cet aspect, on pourra toujours se reporter à l'étude de Kopperschmidt 1967.

17. Les effets émotionnels de cette construction dramatique sont bien analysés par Halleran 1984, qui remarque, p. 85 : « Herakles cannot return to save his family, yet at the same time the force of the drama seems to demand that he do just that. This paradox animates the first part of the play, as Euripides manipulates the audience both to deny the possibility and to feel keenly the need of Herakles' arrival. »

18. V. 55-59, qui introduisent ainsi un thème majeur de la tragédie. Voir Sheppard 1916 ; Kroeker 1938 : 55-56 ; Chalk 1962, mais aussi Adkins 1966 : 214-219.

19. Cf. v. 81 : πρὸς σὲ γὰρ βλέπω (Mégara), et également v. 144.

qu'Héraclès « se cache dans les profondeurs de la terre »[20]. Quant au chœur, sa présence et ses paroles ne peuvent que faire ressortir davantage la faiblesse et la solitude totale de la famille d'Héraclès. Même lorsqu'ils essaient de menacer Lycos aux vers 252-267, les vieillards du chœur doivent se résigner à reconnaître leur incapacité : « Ô ma main droite, comme tu désires saisir la lance ! Mais ton désir tombe dans l'impuissance. »[21]

L'hoplite et l'archer

Comme ils se définissent eux-mêmes, ils ne sont « rien que des paroles (ἔπεα μόνον), une apparition nocturne de songes pendant le sommeil »[22]. La métaphore combine les dimensions visuelle et verbale pour souligner leur incapacité à agir, qui résulte de leur manque de force physique. La même image, qui recouvre implicitement l'opposition entre parole et action[23], réapparaît peu après dans la bouche d'Amphitryon (v. 228-229) :

> πρὸς δ' ἔμ' ἀσθενῆ φίλον
> δεδόρκατ', οὐδὲν ὄντα πλὴν γλώσσης ψόφον.
>
> Vous regardez vers moi, faible ami,
> qui ne suis rien qu'un bruit de voix.

Tout ce que peut faire Amphitryon, c'est parler, et parler encore. Lycos aussi, qui apparaît sur la scène au début du premier épisode (v. 140), le lui fait remarquer : « Parle de moi méchamment, toi, en élevant des remparts de paroles ; aussi méchantes seront les actions qui répondront à tes paroles. »[24]

Si Lycos sent la nécessité de répondre à Amphitryon par des menaces, c'est qu'en effet ce dernier s'est engagé dans une longue discussion avec

20. V. 262-263 : οὐ τοσόνδε γῆς / ἔνερθ' ἐκεῖνος κρύπτεται λιπὼν τέκνα.

21. V. 268-269 : ὦ δεξιὰ χείρ, ὡς ποθεῖς λαβεῖν δόρυ, / ἐν δ' ἀσθενείᾳ τὸν πόθον διώλεσας. Wilamowitz (1895 : III, 64-65) explique le changement d'attitude du chœur en imaginant une intervention des gardes de Lycos, qui menaceraient les vieillards qui le forment. L'hypothèse est suggestive. Une scène de ce type se trouve à la fin de l'*Agamemnon* d'Eschyle (v. 1652-1653), une tragédie qui a de nombreux points communs avec l'*Héraclès*. Cependant, l'absence de toute référence à un geste de ce genre dans le texte ne nous semble pas pouvoir s'accorder avec une telle interprétation. Le changement d'attitude du chœur peut s'expliquer par le contraste entre son désir de secourir la famille d'Héraclès et sa faiblesse qui l'en empêche. Cette opposition entre désir (πόθος) et faiblesse (ἀσθένεια), qui est du reste au centre du v. 269, caractérise de manière essentielle le chœur des vieillards. Le commentaire de Bond 1981 insiste à plusieurs reprises sur le rapport entre le chœur de l'*Héraclès* et celui de l'*Agamemnon*. Une lecture de ce rapport en termes de parodie a été proposée par Assaël 1996.

22. V. 112-113 : ἔπεα μόνον καὶ δόκημα νυκτερω- / πὸν ἐννύχων ὀνείρων. Nous reviendrons sur ces vers *infra*, p. 159 *sqq*.

23. Sur ce *topos* euripidéen, voir aussi *supra*, p. 101 *sq*.

24. V. 238-239 : σὺ μὲν λέγ' ἡμᾶς οἷς πεπύργωσαι λόγοις, / ἐγὼ δὲ δράσω σ' ἀντὶ τῶν λόγων κακῶς.

lui[25]. Le père n'hésite pas à réagir face aux accusations que Lycos profère d'entrée de jeu contre son fils. Car, même s'il n'est pas présent sur la scène, c'est bien Héraclès qui est au centre de toute cette première partie du drame[26]. C'est son absence que déplorent Amphitryon et Mégara, c'est son renom que chante le chœur, c'est à sa *doxa* (v. 157) que s'en prend l'usurpateur, après s'être brièvement adressé au père et à la femme d'Héraclès. Le mot n'est pas choisi au hasard : en jouant sur son double sens, Lycos veut laisser entendre que la renommée d'Héraclès n'est qu'une apparence[27]. Son discours introduit, ce faisant, l'un des thèmes majeurs de la tragédie, le questionnement sur l'*aretē* et sur la valeur héroïque[28].

Cette reconsidération de la réputation d'Héraclès repose notamment sur une mise en cause de la technique de combat adoptée par le héros[29] ; les échanges entre Lycos et Amphitryon aboutissent ainsi au célèbre débat sur les vertus respectives de l'hoplite et de l'archer. Ce dialogue est l'une des parties de l'*Héraclès* qui a le plus gêné les interprètes. Sans doute le jugement de Wilamowitz, qui trouvait le passage trop rhétorique[30], a-t-il beaucoup pesé dans les discussions ; de même, la question de l'unité de la pièce a longtemps empêché de considérer cet *agōn* dans sa fonction dramatique[31]. Dans les dernières décennies toutefois, un jugement plus équilibré s'est imposé et les savants ont reconnu l'importance du débat et la fonction dramatique qu'il remplit à l'intérieur de la tragédie[32].

25. Michael Lloyd (1992 : 10-11) ne considère pas cette scène comme un véritable *agōn* en raison de la différence de longueur entre les interventions des deux personnages ; c'est pourquoi il préfère parler d'*epideixis*. Voir pourtant la discussion et les exemples cités par Bond 1981 : 101-102.

26. Selon Kitto 1962 : 242 : « Euripides is really dramatising a negative, the absence of a great man. »

27. Voir la réplique d'Amphitryon au vers 184 (ὃν σὺ φῂς εἶναι δοκεῖν), avec le commentaire de Bond 1981 : 108.

28. Sur ce thème, voir en particulier Novo Taragna 1973 ; Gregory 1991 : 123-128 ; Papadopoulou 2005 : 129-151. Sur le personnage de Lycos comme anti-Héraclès, voir Lanza 1997b : 121-131.

29. L'association d'Héraclès avec l'arc est traditionnelle, mais n'est pas exclusive. Dans le *Bouclier* pseudo-hésiodique (v. 122-131), Héraclès est équipé comme un hoplite. Voir aussi Soph. *Tr.* 512. Comme le remarque Papadopoulou 2005 : 138-139, même dans la tragédie d'Euripide, l'image d'Héraclès archer est limitée au débat de Lycos et Amphitryon.

30. Wilamowitz 1895 : II, 139-140.

31. Sur cet aspect, voir George 1994 : 145-146. Pour une revue des différentes positions critiques, voir Hamilton 1985 : 19, n. 1 et 2.

32. Voir en particulier Novo Taragna 1973 pour l'opposition entre sagesse (*sophia*) et ignorance (*amathia*) ; Hamilton 1985 analyse des reprises lexicales et thématiques ponctuelles ; George 1994 souligne l'importance du débat pour définir le rapport entre individu et collectivité. Chalk 1962 : 8-12 avait déjà montré l'importance du débat dans la structure thématique de la tragédie.

Regardons de plus près les arguments respectifs des deux rivaux. Pour Lycos, l'arc est une arme de lâche : à l'archer, toujours prêt à la fuite, il oppose en ces termes l'hoplite et l'idéal tyrtéen du guerrier qui avance vers l'ennemi en tenant son rang[33] (v. 159-164) :

> ὃς οὔποτ' ἀσπίδ' ἔσχε πρὸς λαιᾷ χερὶ
> οὐδ' ἦλθε λόγχης ἐγγὺς ἀλλὰ τόξ' ἔχων,
> κάκιστον ὅπλον, τῇ φυγῇ πρόχειρος ἦν.
> ἀνδρὸς δ' ἔλεγχος οὐχὶ τόξ' εὐψυχίας
> ἀλλ' ὃς μένων βλέπει τε κἀντιδέρκεται
> δορὸς ταχεῖαν ἄλοκα τάξιν ἐμβεβώς.
>
> [Héraclès] n'a jamais tenu un bouclier à son bras gauche
> ni ne s'est approché d'une lance, mais avec un arc,
> la plus lâche des armes, il était prêt à s'enfuir.
> Ce n'est pas un arc à la main qu'un homme fait preuve
> de bravoure, mais si, sans reculer, il regarde, les yeux fixés
> sur le sillon de lances rapides, bien ferme dans son rang.

Dans l'opposition entre l'hoplite et l'archer, les commentateurs ont parfois voulu voir l'opposition entre l'éthique individualiste du héros archaïque et l'éthique communautaire de l'Athènes contemporaine[34]. Dans une direction un peu différente, on a pu également relier le débat entre Lycos et Amphitryon à des événements précis de la guerre du Péloponnèse et à un changement d'attitude envers le statut de l'archer[35]. Si en effet, dans la bataille de Sphactérie, en 425, le stratège athénien Démosthène était venu à bout de la phalange d'hoplites lacédémoniens avec un contingent de peltastes et d'archers[36], l'année suivante, en 424, les Athéniens n'alignaient pas d'archers lors de la défaite de Délion[37].

À n'en pas douter, l'*agōn* reflète un débat contemporain. Il suffit de penser à la réponse ironique que Thucydide met dans la bouche d'un prisonnier lacédémonien à l'issue de la bataille de Pylos, en 425. À l'un des alliés d'Athènes qui lui demandait, pour l'humilier, si « ceux qui avaient été tués étaient de braves soldats », le Lacédémonien répondit que « la flèche serait une arme inestimable, si elle pouvait reconnaître les braves ».

33. Voir Tyrt. fr. 10 West.

34. Voir George 1994 ; Foley 1985 : 174-175 ; Gregory 1991 : 130. On pense aussi au serment des éphèbes athéniens. Sur l'opposition entre l'hoplite et l'archer dans la céramique, voir Lissarrague 1990 : 97-123.

35. Ainsi de Wilamowitz 1895 : II, 139-140. L'argument a, par ailleurs, encouragé des savants à situer l'*Héraclès* vers 423. La date généralement acceptée aujourd'hui, un peu plus basse (416-414), se fonde sur une analyse d'ordre métrique (le pourcentage de solutions dans le trimètre iambique semble être aujourd'hui le critère le plus fiable). Pour une discussion, voir Bond 1981 : xxx-xxxiii.

36. Thuc. 4, 32.

37. Thuc. 4, 94.

Et Thucydide commente : « Il donnait ainsi à entendre que les pierres et les flèches les avaient frappés au hasard. »[38] En revanche, il n'est pas nécessaire de rattacher l'*agōn* à des événements historiques précis, car le débat s'insère dans une longue tradition poétique opposant l'hoplite et l'archer. Remontant à Homère[39] et trouvant des échos même dans la tragédie[40], cette tradition semble pouvoir largement suffire à expliquer les propos tenus respectivement par Lycos et par Amphitryon[41].

Quoi qu'il en soit, c'est sur la manière de regarder, préconisée par Lycos, que nous voudrions porter notre attention. Pour lui, le véritable héros est celui qui non seulement regarde (βλέπει), mais fixe aussi du regard l'adversaire lui faisant face (ἀντιδέρκεται). L'attitude qu'il loue rejoint sa conviction qu'un soldat ne doit jamais quitter sa place devant l'ennemi[42]. Dans l'*Iliade*, Diomède raille Pâris pour sa lâcheté et l'invite à venir le combattre face à face : « Vilain archer, fier de ton arc en corne, séducteur de jeunes filles ! Si, bien armé, tu t'essayais au combat face à face (ἀντίβιον), ton arc et toutes tes flèches ne te serviraient pas à grand-chose ! »[43]. De même, le guerrier chanté par Tyrtée n'a pas peur de regarder la mort en face : « Un homme n'est pas valeureux à la guerre s'il ne supporte pas la vue du carnage, s'il ne brûle pas d'être ferme devant l'ennemi. C'est là le courage, la plus grande récompense pour les hommes, celle qui pare le mieux le jeune guerrier. »[44]

L'idée qui sous-tend les remarques de Lycos n'est donc pas neuve, mais l'insistance sur l'aspect visuel est un élément inédit, que l'on retrouve également dans la réponse d'Amphitryon. Si pour l'usurpateur, l'arc était la « pire des armes » (v. 161), parce qu'il soustrait le guerrier à la réciprocité visuelle du combat hoplitique, pour le père d'Héraclès l'hoplite est « l'esclave de son équipement » (v. 190) ; qui plus est, son succès ne

38. Thuc. 4, 40, mais aussi 4, 126. L'actualité de ce débat et son rapport avec l'idéologie civique sont analysés par Moggi 2002.

39. On pense d'une part à l'exemple iliadique de Pâris, l'archer ridiculisé pour sa lâcheté (Hom. *Il.* 3, 16-20), et d'autre part à l'exemple odysséen d'Ulysse (Hom. *Od.* 8, 221-228).

40. Voir Soph. *Aj.* 1120.

41. Ainsi que le remarque justement Foley 1985 : 177. Pour une revue critique de cette tradition poétique, voir Bond 1981 : 108-9 et Papadopoulou 2005 : 142-5.

42. Voir *supra*, p. 156. On pense aussi aux oraisons funèbres ainsi qu'au serment des éphèbes athéniens (Lyc., *in Leoc.* 77, 2). Voir aussi, plus tard, Platon, *Lach.* 109e5 et Xen. *Mem.* 3, 9, 2.

43. *Il.* 11, 385-387 : τοξότα λωβητὴρ κέρᾳ ἀγλαὲ παρθενοπῖπα / εἰ μὲν δὴ ἀντίβιον σὺν τεύχεσι πειρηθείης, / οὐκ ἄν τοι χραίσμῃσι βιὸς καὶ ταρφέες ἰοί. Casadio 2010 a récemment renversé cette image de l'archer comme guerrier vil et barbare dont les savants ont souvent voulu reconnaître le modèle dans ce passage de l'*Iliade*.

44. Tyrt. fr. 12,10-14 West : οὐ γὰρ ἀνὴρ ἀγαθὸς γίνεται ἐν πολέμῳ / εἰ μὴ τετλαίη μὲν ὁρῶν φόνον αἱματόεντα, / καὶ δηίων ὀρέγοιτ' ἐγγύθεν ἱστάμενος. / ἥδ' ἀρετή, τόδ' ἄεθλον ἐν ἀνθρώποισιν ἄριστον / κάλλιστόν τε φέρειν γίνεται ἀνδρὶ νέῳ.

repose pas sur sa bravoure, mais dépend de celle des autres : « si ses compagnons de rang ne sont pas valeureux, il périt par la lâcheté de ceux qui sont à côté de lui » (v. 191-192). Amphitryon s'arrête sur le grand avantage qu'a l'archer face à l'hoplite : alors que ce dernier ne dispose que d'une seule lance et qu'il ne peut pas échapper à la mort s'il lui arrive de la briser, l'archer, « après avoir lancé d'innombrables flèches, en a encore pour protéger son corps » (v. 196-197). En renversant la valeur de la réciprocité visuelle, il ajoute (v. 198-201) :

> ἑκὰς δ' ἀφεστὼς πολεμίους ἀμύνεται
> τυφλοῖς ὁρῶντας οὐτάσας τοξεύμασιν
> τὸ σῶμά τ' οὐ δίδωσι τοῖς ἐναντίοις,
> ἐν εὐφυλάκτῳ δ' ἐστί.
>
> Se tenant à l'écart, il repousse ses ennemis,
> les blesse avec des traits invisibles[45] à leurs yeux,
> il n'expose pas son corps aux adversaires,
> mais reste en lieu sûr.

La juxtaposition des deux mots qui s'opposent, τυφλοῖς ὁρῶντας, est particulièrement significative : les ennemis auront beau aiguiser leur regard, ils ne verront pas les traits de l'archer[46]. Selon Amphitryon, la supériorité de l'archer tient donc essentiellement à la possibilité qu'il a de frapper ses adversaires sans être vu.

Or, il ne s'agit pas seulement de définir la modalité du combat de l'archer. Le modèle proposé par Amphitryon a une valeur plus profonde, étant donné qu'il définit aussi la manière d'agir qui sera celle d'Héraclès, lorsque, revenu de l'Hadès, il devra se venger de Lycos[47]. Son père le met en garde contre les dangers : « On t'a vu (ὤφθης) rentrer dans la ville. Puisqu'on t'a vu (ὤφθης), prends garde (ὅρα) à tes ennemis, qu'ils ne se soient pas rassemblés, que tu ne doives pas succomber contre toute attente ! »[48] Mais Héraclès a tout prévu : « Si toute la ville m'avait vu (εἶδεν), cela n'aurait pas d'importance ; mais j'avais vu (ἰδών) un oiseau dans un endroit de mauvais augure et j'ai compris qu'une disgrâce s'était

45. Sur le sens passif de τυφλός dans ce passage, voir Bond 1981 : 119.

46. L'invisibilité des traits évoquée par Amphitryon rappelle la description que donne Thucydide de la bataille de Sphactérie et de la difficulté qu'avaient les Lacédémoniens « de voir » (Thuc. 4, 34, 2). Sur le motif du « voir sans voir », *infra*, p. 280 *sqq*.

47. Padilla (1992) analyse la défense qu'Amphitryon fait de l'arc comme un modèle de caractérisation : le personnage d'Héraclès s'y conforme dans la première partie du drame et le pervertit dans la deuxième. Pour une analyse du rapport entre la pratique de l'archer et la folie, voir Sauzeau 2007 (sur *Héraclès*, notamment les pages 177-178).

48. V. 593-594 : ὤφθης <δ'> ἐσελθὼν πόλιν· ἐπεὶ δ' ὤφθης, ὅρα / ἐχθροὺς ἀθροίσας μὴ παρὰ γνώμην πέσῃς.

abattue sur la maison. Ainsi, par précaution, je suis rentré dans le pays en cachette (κρύφιος). »[49]

Le héros agit donc exactement selon le modèle proposé par Amphitryon, en s'apprêtant à frapper Lycos sans être vu. C'est pourquoi à la fin du deuxième épisode il entre dans le palais (v. 599-606), où il attendra son adversaire pour le surprendre et le tuer. À la lumière de toutes ces considérations, le discours qu'Amphitryon tient à Lycos, lu rétrospectivement, sonne déjà comme un sinistre présage.

En l'absence d'Héraclès, la parole et le chant

Revenons au début de la tragédie. Mégara et ses enfants, guidés par Amphitryon, se sont réfugiés auprès de l'autel de Zeus. Tout comme le père d'Héraclès, les membres du chœur insistent, dès leur première apparition[50], sur leur condition de vieillards[51] et ses conséquences :

ὑψόροφα μέλαθρα καὶ γεραι-
ὰ δέμνι' ἀμφὶ βάκτροις
ἔρεισμα θέμενος ἐστάλην
ἰηλέμων γόων ἀοι-
δὸς ὥστε πολιὸς ὄρνις,
ἔπεα μόνον καὶ δόκημα νυκτερω-
πὸν ἐννύχων ὀνείρων,
τρομερὰ μὲν ἀλλ' ὅμως πρόθυμ[α]

> Vers ce palais au haut toit et vers mon vieil ami je viens, m'appuyant sur mon bâton, chanteur de tristes complaintes, comme un cygne blanc, je ne suis plus que des vers et une apparition nocturne de songes pendant le sommeil, je tremble mais je suis plein d'ardeur[52].

Ils soulignent aussi leur empressement pour la famille d'Héraclès (τρομερὰ μὲν ἀλλ᾽ ὅμως πρόθυμα). De même qu'Amphitryon compense son impuissance par la parole, de même le chœur, tout en dénonçant son incapacité à agir, revendique sa capacité à chanter. L'image du « cygne blanc »

49. V. 595-598 : μέλει μὲν οὐδὲν εἴ με πᾶσ' εἶδεν πόλις· / ὄρνιν δ' ἰδών τιν' οὐκ ἐν αἰσίοις ἕδραις / ἔγνων πόνον τιν' ἐς δόμους πεπτωκότα, / ὥστ' ἐκ προνοίας κρύφιος εἰσῆλθον χθόνα.

50. Le chœur apparaît au vers 107, sans être annoncé. Sur cette particularité, voir Halleran 1984 : 6-9.

51. Sur la présence des vieillards dans la tragédie et notamment dans l'œuvre d'Euripide, voir la synthèse de Mastronarde 2010 : 292-297 avec bibliographie.

52. V. 107-114. Au vers 110, Diggle accepte la correction γέρων, proposée par Nauck, qui établit un parallélisme parfait avec le v. 692 et qui permet d'interpréter ἰάλεμος comme un substantif (ce qui est toujours le cas en grec classique), mais l'expression γόων ἰαλέμων n'est pas sans parallèles chez Euripide et nous préférons suivre la leçon de L. Voir Mirto 1997 : 107. Sur l'interprétation de γεραιὰ δέμνι[α], voir Bond 1981 : 94. Sur τρομερά et πρόθυμ[α], deux adjectifs utilisés de manière adverbiale à relier à ἐστάλην, voir Bond 1981 : 96. Pour les références à la musique dans l'*Héraclès*, voir Henrichs 1996 : 54-62 et Wilson 2000 : 433-439.

synthétise bien les deux aspects qui caractérisent ce dernier : si le cygne renvoie à un oiseau réputé dans la tradition poétique pour ses qualités de chanteur[53], on connaît aussi la tradition selon laquelle il entonnerait un chant peu avant de mourir[54]. La comparaison est donc particulièrement adaptée pour représenter le chœur dans sa double caractérisation de vieillard et de chanteur, et l'adjectif πολιός renforce l'association, en renvoyant en même temps au plumage de l'oiseau et à la canitie des vieillards[55].

L'image du cygne se double par ailleurs dans les paroles du chœur d'une autre métaphore (v. 112-114), proche de celle, déjà commentée[56], que formule Amphitryon, et associant les dimensions sonore (« je ne suis plus que des vers ») et visuelle (« une apparition nocturne de songes »). Il ne s'agit pourtant pas d'une double métaphore[57]. S'il est vrai que les deux images existent séparément dans la tradition poétique et qu'elles sont également utilisées pour faire allusion à la faiblesse des vieilles gens[58], dans la bouche du chœur les deux images sont réunies en une seule, qui n'est pas sans rappeler ce que Ménélas dit au vieux Pélée dans l'*Andromaque* : « Comme une ombre en face de moi, tu as une voix, mais tu es incapable de tout si ce n'est de parler »[59]. L'impuissance de la vieillesse assimile le chœur à un spectre évanescent qui apparaît et parle dans les rêves. L'utilisation du mot ἔπος souligne, quant à elle, la dimension chantée des paroles du chœur et marque la continuité avec l'image précédente du cygne chanteur.

La proximité de la mort, qui fait pour ainsi dire du chœur un « fantôme qui chante », est un élément sur lequel les vieillards reviendront plus tard[60]. Cependant, c'est surtout la fonction de la parole et du chant qui nous intéresse ici. De fait, dans la première partie de la tragédie, la parole assume un rôle primordial. En l'absence d'Héraclès, c'est la parole qui occupe le devant de la scène. Dès le prologue, Mégara avoue distraire les enfants

53. Alcm. fr. 1, 100-101 Page ; *Hym. hom.* 22, 1.

54. La tradition, attestée à partir d'Aesch. *Agam.* 1444-1446, trouvera sa formulation la plus célèbre dans le *Phédon* de Platon (84c-85b). Voir à ce propos Lasserre 1986.

55. *Bac.* 1364 et Aristoph. *Vesp.* 1064.

56. Voir *supra*, p. 154 *sqq*.

57. *Contra* Barlow 1996 : 129-130.

58. Pour l'image de la voix, cf. v. 229 déjà cité, *Andr.* 745 et fr. 509 Kann. L'image de l'ombre trouve ses racines dans la célèbre définition pindarique de la condition humaine σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος (*Pyth.* 8, 95 ; cf. Soph. *Aj.* 125-126). Pour une discussion de ces métaphores, voir Bond 1981 : 96.

59. *Andr.* 745-746 : σκιὰ γὰρ ἀντίστοιχος ὡς φωνὴν ἔχεις, / ἀδύνατος οὐδὲν ἄλλο πλὴν λέγειν μόνον. L'image était proverbiale (cf. fr. 25 Kann : φεῦ φεῦ, παλαιὸς αἶνος ὡς καλῶς ἔχει· / γέροντες οὐδέν ἐσμεν ἄλλο πλὴν ψόφος / καὶ σχῆμ', ὀνείρων δ' ἕρπομεν μιμήματα).

60. Voir v. 637-641 : ἄχθος δὲ τὸ γῆρας αἰεὶ / βαρύτερον Αἴτνας σκοπέλων / ἐπὶ κρατὶ κεῖται, βλεφάρων / σκοτεινὸν φάος ἐπικαλύψαν, avec l'image de l'assombrissement de la vue, qui, depuis Homère, est métaphore de la mort (*supra*, p. 62).

en leur racontant des histoires[61]. Amphitryon, qui n'a pas encore perdu l'espoir de voir revenir Héraclès, lui conseille de prendre du temps et de continuer à calmer les petits par la parole (λόγοις), « même s'il faut tromper ces malheureux par des récits (μύθοις) »[62].

En l'absence d'Héraclès, la parole a donc d'abord une fonction de consolation[63], mais, comme Amphitryon s'empresse de le souligner peu après, ce n'est pas là son rôle principal. Face aux accusations de Lycos, le vieillard fait d'abord appel au témoignage des dieux (v. 176 : σὺν μάρτυσιν θεοῖς) et reproche à l'usurpateur de ne pas être à même de produire à son tour des témoins de sa valeur (« Il n'y a pas d'endroits où tu aies accompli des prouesses, dont ta patrie pourrait témoigner »[64]). Il se porte ensuite lui-même garant des exploits et de la grandeur d'Héraclès : « Je ne me résignerai pas à rester en silence » (v. 222-223 : οὐδ' ἀνέξομαί ποτε / σιγῶν). Amphitryon veut ainsi défendre la gloire, le κλέος, de son enfant : « Il ne faut pas laisser mal parler de toi » (v. 173 : κακῶς γάρ σ' οὐκ ἐατέον κλύειν). Ainsi que le dit Mégara, la maison et les richesses d'Héraclès, passées dans d'autres mains, ne leur appartiennent plus : le « nom »[65] est tout ce qui leur reste.

C'est dans ce contexte qu'il faut lire les paroles d'Amphitryon citées plus haut, et comprendre le rôle dévolu plus particulièrement au chœur. « Chanteur de tristes complaintes » (ἰηλήμων γόων ἀοιδός), comme il se présente lui-même (v. 110-111), le chœur se fait, dans la *parodos*, l'interprète des malheurs qui accablent la maison d'Héraclès : il s'adresse à la famille tout entière à la fin de la strophe[66], insiste sur la condition de faiblesse qui le rapproche de son vieil ami Amphitryon dans l'antistrophe (v. 119-130), pour enfin revenir à la plainte sur les enfants d'Héraclès dans l'épode (v. 131-137[67]).

61. V. 74-77 : Ὦ μῆτερ, αὐδᾷ, ποῖ πατὴρ ἄπεστι γῆς ; / τί δρᾷ, πόθ' ἥξει ; τῷ νέῳ δ' ἐσφαλμένοι / ζητοῦσι τὸν τεκόντ', ἐγὼ δὲ διαφέρω / λόγοισι μυθεύουσα.

62. V. 98-100 : ἀλλ' ἡσύχαζε καὶ δακρυρρόους τέκνων / πηγὰς ἀφαίρει καὶ παρευκήλει λόγοις, / κλέπτουσα μύθοις ἀθλίους κλοπὰς ὅμως.

63. Cette fonction de consolation distingue sans doute le chœur de l'*Héraclès* de celui de l'*Agamemnon* d'Eschyle dont il semble à plusieurs égards s'inspirer (à ce propos, voir *supra*, p. 154 n. 21). La reprise du modèle eschyléen ne va donc pas sans une profonde modification qui répond aux nouveaux enjeux dramatiques.

64. V. 186-187 : οὐ γὰρ ἔσθ' ὅπου / ἐσθλόν τι δράσας μάρτυρ' ἂν λάβοις πάτραν.

65. Cf. v. 337-338 : [πατρῷον μέλαθρον] οὗ τῆς οὐσίας / ἄλλοι κρατοῦσι, τὸ δ' ὄνομ' ἔσθ' ἡμῶν ἔτι. L'opposition οὐσία / ὄνομα n'est pas sans rappeler l'opposition λόγος / ἔργον. Voir *supra*, p. 154 *sq*.

66. V. 115-118 : ὦ τέκεα τέκεα πατρὸς ἀπάτορ', / ὦ γεραιὲ σύ τε τάλαινα μᾶ- / τερ, ἃ τὸν <ἐν> Ἀίδα δόμοις / πόσιν ἀναστενάζεις.

67. V. 131-137 : ἴδετε πατέρος ὡς γορ- / γῶπες αἵδε προσφερεῖς / ὀμμάτων αὐγαί, / τὸ δὲ κακοτυχὲς οὐ λέλοιπεν ἐκ τέκνων / οὐδ' ἀποίχεται χάρις. / Ἑλλὰς ὦ ξυμμάχους / οἵους οἵους ὀλέσασα / τούσδ' ἀποστερήσῃ. Plusieurs éléments contribuent à porter le pathétique au plus

Dans son rôle de chanteur toutefois, le chœur ne se limite pas à plaindre la triste situation de la famille d'Héraclès, mais revendique surtout la tâche de célébrer la renommée d'Héraclès lui-même. Le premier *stasimon* en est l'exceptionnel témoignage. C'est un chant choral sans parallèles dans l'œuvre poétique d'Euripide par sa longueur (103 vers), qui revêt une importance considérable dans cette première partie de la tragédie, dont il constitue l'aboutissement[68]. Consacré à la célébration des douze travaux[69], ce chant est un thrène en l'honneur du héros que tout le monde croit mort ; dès les premiers mots, pourtant, le chant mêle le ton de la lamentation à celui de l'eulogie (v. 348-358) :

αἴλινον μὲν ἐπ' εὐτυχεῖ
μολπᾷ Φοῖβος ἰαχεῖ
τὰν καλλίφθογγον κιθάραν
ἐλαύνων πλήκτρῳ χρυσέῳ·
ἐγὼ δὲ τὸν γᾶς ἐνέρων τ'
ἐς ὄρφναν μολόντα παῖδ',
εἴτε Διός νιν εἴπω
εἴτ' Ἀμφιτρύωνος ἶνιν,
ὑμνῆσαι στεφάνωμα μό-
χθων δι' εὐλογίας θέλω.
Γενναίων δ' ἀρεταὶ πόνων
τοῖς θανοῦσιν ἄγαλμα.

C'est un cri plaintif que pousse Phoibos après un chant heureux de joie, frappant sa cithare mélodieuse de son plectre d'or ; et moi, pour celui qui est descendu dans les ténèbres de la terre, aux Enfers – le dirai-je enfant de Zeus ou d'Amphitryon ? – je veux tresser une couronne d'hymnes qui célébreront ses travaux. La noblesse des grands exploits est l'ornement des morts.

Les commentateurs ont souligné la « structure hiératique »[70] du chant, qui s'articule en trois couples strophiques à schéma rythmique différent, séparés d'*ephymnia* toujours construits, pour leur part, selon le même schéma métrique[71]. Comme Apollon, le chœur veut mêler la plainte à la

haut degré dans cette épode : le changement de mètre, l'insistance sur la ressemblance du regard des enfants avec celui d'Héraclès et l'impératif ἴδετε, qui appelle aussi le regard des spectateurs. Sur l'importance de la présence des enfants, voir Griffiths 2002.

68. Voir Kranz 1988 : 216.

69. Sur le rapport avec les métopes du temple de Zeus à Olympie et sur la formation du canon des douze travaux, voir Brommer 1953. On pourra trouver une fine analyse stylistique de la partie du *stasimon* consacrée aux travaux chez Barlow 1996 : 140 = Barlow 1982 : 118-119.

70. Bond 1981 : 147 ; Wilamowitz 1895 : III, 80-81. Sur la structure tripartie du chant, voir aussi Kranz 1988 : 134.

71. Quatre phérécratéens suivis d'un priapéen. Pour une analyse métrique détaillée, voir Bond 1981 : 148-150. On retrouve une structure métrique semblable dans Aesch. *Supp.* 630-709 et *Agam.* 367-488.

célébration[72]. Le chant commence ainsi par l'évocation du cri rituel de douleur de l'αἴλινος[73], associé pourtant à un « chant heureux de joie » (εὐτυχὴς μολπή) : aussi le thrène se transforme-t-il en hymne, en ἐγκώμιον (v. 356 : δι᾽ εὐλογίας). Le chœur revendique le rôle de chanteur, avec l'utilisation de la première personne du singulier (v. 356 : θέλω) et reprend une célèbre métaphore pindarique pour définir son chant comme « une couronne tressée des travaux d'Héraclès » (στεφάνωμα μόχθων).

La tonalité laudative prenant le dessus, le chœur peut alors célébrer les onze premiers exploits qui font d'Héraclès un grand bienfaiteur de l'humanité[74] (v. 359-424). Une fois parvenu au douzième exploit pourtant (v. 425-435), le chœur revient à la complainte, l'αἴλινος qui, comme le disait le début du chant, résonne après l'εὐτυχὴς μολπή. « Il a accompli d'autres exploits avec succès (ἀγάλματα εὐτυχῆ), mais maintenant qu'il a vogué dans l'Hadès, au pays des larmes, aboutissement de ses travaux, le malheureux y a achevé sa vie et n'en est pas revenu »[75]. Le chant des exploits heureux d'Héraclès se termine ainsi par la reprise, en structure annulaire, de ce qui avait été dit au début du *stasimon*[76].

Juste après, le chœur s'adresse directement à Héraclès : « C'est vers tes bras que regarde la maison, mais tu n'es pas là ! »[77] L'invocation à Héraclès, préparée par l'ensemble du chant, arrive à la fin du *stasimon* avec un fort effet pathétique. À la différence de ce que suggéraient Ulrich von Wilamowitz et Ernst Kroeker[78], ces paroles du chœur n'impliquent pas la conviction qu'Héraclès reviendra sauver sa famille. Au contraire, elles viennent sceller ce *stasimon*, à propos duquel les vieillards parlaient d'un « ornement pour les morts » (v. 358, τοῖς θανοῦσιν ἄγαλμα). La formule du chœur semble bien résumer non seulement le caractère du premier chant, mais aussi celui de toute cette première partie du drame. Héraclès est absent, le chœur le croit mort et chante ses exploits. S'il

72. Sur ce caractère du thrène, voir Harvey 1955 : 168-172 et Cannatà Fera 1990 : 28-31. Sur le mélange des tons dans ce *stasimon*, voir Wilamowitz 1895 : III, 84-85 ; Bond 1981 : 146.

73. Cf. Aesch. *Agam.* 121 avec le commentaire de Fraenkel 1950. Dans l'*Iliade* (18, 569-572), on fait allusion à un chant populaire dénommé *linos* et associé aux vendanges. Il pourrait s'agir du même chant que celui de la complainte entonnée pour la mort du chanteur mythique Linos cité par Hérodote (2, 79) et qui était par ailleurs considéré comme le pédagogue d'Héraclès qui l'aurait tué (cf. Diod. Sic. 3, 67). Sur ce type de chants dans la tragédie, voir Loraux 1999, notamment p. 101-107.

74. Sur cet aspect et le contraste dramatique avec le récit du messager plus tard dans la pièce, voir Barlow 1996 : 140-141.

75. V. 425-429 : δρόμων τ᾽ ἄλλων ἀγάλματ᾽ εὐτυχῆ / διῆλθε τόν <τε> πολυδάκρυον / ἔπλευσ᾽ ἐς Ἅιδαν, πόνων τελευτάν, / ἵν᾽ ἐκπεραίνει τάλας / βίοτον οὐδ᾽ ἔβα πάλιν.

76. Au vers 425, ἀγάλματα reprend l'ἄγαλμα du vers 358 et εὐτυχῆ reprend εὐτυχῆ μολπᾷ du vers 349.

77. V. 434-435 : ἐς δὲ σὰς χέρας βλέπει / δώματ᾽ οὐ παρόντος.

78. Wilamowitz 1895 : III, 86 ; Kroeker 1938 : 35.

n'apparaît pas sur la scène, il est présent dans la parole (et dans la parole chantée en particulier) : comme le dit le chœur, « Héraclès ne se cache pas si profondément sous la terre »[79] que l'on ne puisse chanter sa gloire. Pourtant, si la parole et le chant évoquent le héros, ce n'est que pour mieux souligner son absence : c'est dans ce paradoxe que réside l'intérêt dramatique de cette première partie de la tragédie ainsi que son rapport étroit avec la suite du drame[80].

L'apparition d'Héraclès

Le seul personnage qui semble croire à la possibilité d'un retour d'Héraclès est Amphitryon. Il le dit de manière claire dans le prologue : « Il pourrait encore arriver, mon enfant, ton mari ! »[81], alors que pour Mégara la famille doit se résigner, la mort étant désormais inévitable[82]. Si à la fin du prologue c'est la stratégie attentiste d'Amphitryon qui semble l'emporter[83], le premier épisode, avec l'apparition de Lycos sur la scène, voit la situation se renverser.

Après l'*agōn* entre Lycos et Amphitryon, dans la deuxième partie de l'épisode, Mégara insiste sur la nécessité de céder au destin : « Crois-tu que ton enfant reviendra de dessous la terre ? Et quel mort est-il jamais revenu de l'Hadès ? »[84] Aussi l'opposition entre Mégara et Amphitryon débouche-t-elle sur la décision de quitter l'autel de Zeus[85]. Après le chant thrénodique du chœur, on voit donc reparaître les proches d'Héraclès habillés en deuil (v. 442-447), ce qui devait avoir une grande force pathétique[86] ; en tout cas, la représentation visuelle de « ces victimes sacrificielles prêtes à se laisser conduire dans l'Hadès » (v. 453) accompagne et renforce les impressions sonores du chant choral.

Le début du deuxième épisode prolonge la situation du premier. Maintenant, pour la famille d'Héraclès, le temps est aux adieux. Mégara s'adresse à ses enfants, « sur lesquels elle pose son regard pour la dernière fois » (v. 457), elle rappelle toutes les promesses qu'Héraclès avait faites pour leur avenir (v. 460-475). Puis, après avoir embrassé pour la dernière fois les petits, elle lance un appel désespéré à son mari : « Ô mon très cher,

79. V. 263.
80. Voir Halleran 1984 : 84-85.
81. V. 97 : ἔλθοι τ' ἔτ' ἂν παῖς οὑμός, εὐνήτωρ δὲ σός.
82. Au vers 92, elle dit ne pas vouloir « croire l'incroyable ».
83. Le prologue se termine en effet sur une invitation à l'espoir de la part d'Amphitryon (v. 105-106).
84. V. 296-297 : ἥξειν νομίζεις παῖδα σὸν γαίας ὕπο ; / καὶ τίς θανόντων ἦλθεν ἐξ Ἅιδου πάλιν ;
85. *Pace* Burnett 1971 : 160, rien ne semble suggérer dans le texte que l'abandon de l'autel de Zeus constitue une faute morale de la part de Mégara et de ses enfants. Voir Bond 1981 : 133.
86. Cf. Halleran 1984 : 84.

si une voix mortelle se fait entendre (φθόγγος εἰσακούεται) dans l'Hadès, voici, Héraclès, ce que j'ai à te dire. Ton père et tes enfants meurent, je péris aussi, moi que, grâce à toi, on disait heureuse parmi les mortels ! Secours-nous, viens ! Montre-toi, ne serait-ce que comme ombre (καὶ σκιὰ φάνηθι). Même si tu ne venais qu'en rêve (ὄναρ), ce serait assez ! »[87]

Mégara utilise là des formules typiques qui visent à faire apparaître un mort et que nous retrouvons, par exemple, dans l'invocation conduisant à l'épiphanie du roi Darius dans les *Perses* (v. 628-680) : l'adresse au mort, l'emploi performatif de la première personne (v. 491 : λέγω), la demande d'être écoutée et surtout les trois impératifs (v. 494 : ἄρηξον, ἐλθέ, φάνηθι)[88]. C'est ainsi que, lorsqu'elle voit enfin apparaître Héraclès, Mégara croit qu'il s'agit justement du songe qu'elle voulait susciter[89].

Redoublant l'attitude adoptée par Mégara, Amphitryon fait ses adieux aux vieillards du chœur, qui « le voient pour la dernière fois »[90] et adresse surtout à Zeus un dernier appel, parallèle à l'invocation d'Héraclès par Mégara : « Ô Zeus, c'est en levant la main au ciel que je t'appelle : si tu veux trouver une issue pour ces enfants, accours, car bientôt tu ne pourras plus les aider ! Mais plusieurs fois déjà je t'ai appelé : vains efforts ! Il semble que la mort soit vraiment inévitable. »[91] Comparée à la violente accusation d'insensibilité et d'injustice (ἀμαθής, οὐ δίκαιος) qu'Amphitryon avait adressée à Zeus à la fin du premier épisode[92], cette deuxième invocation est plus résignée. La mort est désormais inéluctable, le dieu n'interviendra pas.

87. V. 490-495 : ὦ φίλτατ', εἴ τις φθόγγος εἰσακούεται / θνητῶν παρ' Ἅιδῃ, σοὶ τάδ', Ἡράκλεις, λέγω· / θνήσκει πατὴρ σὸς καὶ τέκν', ὄλλυμαι δ' ἐγώ, / ἣ πρὶν μακαρία διὰ σ' ἐκλῃζόμην βροτοῖς. / ἄρηξον, ἐλθέ· καὶ σκιὰ φάνηθί μοι. / ἅλις γὰρ ἐλθὼν κἂν ὄναρ γένοιο σύ.

88. Cf. respectivement Aesch. *Pers*. 674 : ὦ πολύκλαυτε φίλοισι θανών, 638 : διαβοάσω, 639 : νέρθεν ἆρα κλύει μου, 663 (= 671) : βάσκε πάτερ ἄκακε Δαριάν, 666 : δέσποτα δεσποτᾶν φάνηθι. Pour d'autres invocations des morts, cf. Aesch. *Cho*. 456-460 : {Ορ.} σέ τοι λέγω, ξυγγενοῦ, πάτερ, φίλοις. / {Ηλ.} ἐγὼ δ' ἐπιφθέγγομαι κεκλαυμένα. / {Χο.} στάσις δὲ πάγκοινος ἅδ' ἐπιρροθεῖ· / ἄκουσον ἐς φάος μολών, / ξὺν δὲ γενοῦ πρὸς ἐχθρούς ; Eur. *El*. 677-684 ; *Or*. 1225-1242.

89. V. 516-518 : « Voici celui qu'on disait sous la terre, si ce n'est pas un songe que nous voyons en plein jour. Que dire ? Quels sont ces rêves que je vois dans ma détresse ? » (ὅδ' ἐστὶν ὃν γῆς νέρθεν εἰσηκούομεν, / εἰ μή γ' ὄνειρον ἐν φάει τι λεύσσομεν. / τί φημί ; ποῖ' ὄνειρα κηραίνουσ' ὁρῶ ;).

90. V. 513 : πανύστατον νῦν, ἥλικες, δεδόρκατε.

91. V. 498-502 : ἐγὼ δὲ σ', ὦ Ζεῦ, χεῖρ' ἐς οὐρανὸν δικὼν / αὐδῶ, τέκνοισιν εἴ τι τοισίδ' ὠφελεῖν / μέλλεις, ἀμύνειν, ὡς τάχ' οὐδὲν ἀρκέσεις. / καίτοι κέκλησαι πολλάκις· μάτην πονῶ· / θανεῖν γάρ, ὡς ἔοικ', ἀναγκαίως ἔχει.

92. V. 339-347 : ὦ Ζεῦ, μάτην ἄρ' ὁμόγαμόν σ' ἐκτησάμην, / μάτην δὲ παιδὸς κοινεῶν' ἐκλῄζομεν· / σὺ δ' ἦσθ' ἄρ' ἧσσον ἢ 'δόκεις εἶναι φίλος. / ἀρετῇ σε νικῶ θνητὸς ὢν θεὸν μέγαν· / παῖδας γὰρ οὐ προύδωκα τοὺς Ἡρακλέους. / σὺ δ' ἐς μὲν εὐνὰς κρύφιος ἠπίστω μολεῖν, / τἀλλότρια λέκτρα δόντος οὐδενὸς λαβών, / σῴζειν δὲ τοὺς σοὺς οὐκ ἐπίστασαι φίλους. / ἀμαθής τις εἶ θεὸς ἢ δίκαιος οὐκ ἔφυς. Sur le problème de la double paternité que

Pourtant, c'est précisément à ce moment qu'intervient le premier renversement de la situation dramatique[93]. L'apparition soudaine d'Héraclès juste au moment où tous les personnages s'apprêtent à faire face à la mort avec résignation semble concrétiser de manière inattendue l'intervention de Zeus que même l'optimisme d'Amphitryon ne croyait désormais plus possible. Après un moment d'étonnement, Mégara et Amphitryon doivent reconnaître qu'il s'agit bien d'Héraclès, en chair et en os. Celui-ci voit sa famille habillée en deuil et en demande la raison (v. 525-530). Informé de la menace qui pèse sur leur tête, il les rassure : il détruira la maison de l'usurpateur, lui coupera la tête et la donnera aux chiens, et se vengera également de tous les Thébains qui l'ont trahi et qui ont abandonné sa famille. Il prononce alors son adieu aux travaux qu'il a dû accomplir[94], des exploits inutiles si on les compare à ce qui l'attend. Amphitryon, Mégara et ses enfants n'ont pas de raison de craindre (v. 562-564) :

> οὐ ῥίψεθ' Ἅιδου τάσδε περιβολὰς κόμης
> καὶ φῶς ἀναβλέψεσθε, τοῦ κάτω σκότου
> φίλας ἀμοιβὰς ὄμμασιν δεδορκότες ;
>
> Ne jetterez-vous pas ces bandelettes d'Hadès que vous portez sur la tête ?
> Ne tournerez-vous pas le regard vers la lumière, en contemplant
> de vos yeux autre chose que les ténèbres de dessous ?

Revenu des ténèbres de l'Hadès à la lumière (v. 524), Héraclès invite ses proches à oublier à leur tour les ténèbres, pour tourner leurs yeux vers le soleil. Il est lui-même pour eux la lumière de salut (ὦ φάος μολὼν πατρί, lui dit Amphitryon au vers 531). Amphitryon, Mégara et les enfants peuvent maintenant se réjouir. Ils ne savent pas encore que ce retour à la lumière ne fait que les précipiter dans des ténèbres encore plus profondes.

2. HÉRACLÈS, DE LA LUMIÈRE AUX TÉNÈBRES

Le retour d'Héraclès a fait basculer la situation dramatique. Du point de vue du spectacle, ce renversement est visible à la fin du deuxième épisode, lorsque les personnages quittent, tous ensemble, la scène. À la fin du premier épisode, Amphitryon, Mégara et les enfants étaient déjà rentrés dans le palais ; cependant, cette nouvelle sortie de scène de la famille d'Héraclès semble renverser la signification de la précédente[95] : s'ils étaient

ce passage thématise, voir Mirto 1997 : 27-31. Sur le sens de la critique à Zeus, cf. notamment Lefkowitz 1989 : 77-78.

93. Sur les effets émotionnels de l'apparition d'Héraclès, voir en particulier Halleran 1984 : 84-85.

94. V. 575 : χαιρόντων πόνοι. À propos de l'adieu aux travaux et du meurtre des enfants comme dernier exploit, voir Higgins 1984 et Willink 1988.

95. Héraclès lui-même, au v. 623, remarque : καλλίονές τἄρ' εἴσοδοι τῶν ἐξόδων. Pour une analyse des sorties des personnages dans l'*Héraclès* et de la symbolique du palais, voir les

rentrés pour se préparer à la mort, ils croient désormais aller vers le salut. Il s'agit certes pour eux d'un espoir illusoire, mais pour l'instant la présence d'Héraclès les rassure. Les enfants s'accrochent au père (v. 627-629), qui les prend par la main (v. 631) et les accompagne dans le palais.

Pendant que les personnages disparaissent à l'intérieur, dans l'orchestre le chœur revendique, encore une fois, son rôle de chanteur. Dans une étude importante, Hugh Parry a bien montré que ce deuxième *stasimon* constitue, après le thrène, une véritable épinicie, qui reprend et ré-élabore des thèmes récurrents dans les odes de Pindare et de Bacchylide[96]. Ce qui n'a pas assez retenu l'attention des commentateurs en revanche, c'est la réutilisation des images du chant précédent, qui prennent ici un sens nouveau. Ainsi, le chœur revient sur sa vieillesse, non pour souligner l'impuissance à laquelle elle le réduit, mais pour exalter, par opposition, la jeunesse d'Héraclès[97]. Dans ce contexte, réapparaît l'image du cygne[98] : « Ce sont des péans que je vais entonner (κελαδήσω), moi, vieux chanteur semblable au cygne à la gorge blanche (πολιᾶν γενύων), car sur la gloire (τὸ εὖ) se fonde mon chant »[99]. La comparaison n'est pas évoquée ici pour atténuer l'image d'une vieillesse à laquelle il ne reste que la parole pour suppléer à la faiblesse du corps, mais elle sert au contraire à mettre encore davantage l'accent sur la gloire d'Héraclès, que les vieillards se proposent de célébrer ; le chœur ne chante plus de « tristes complaintes »[100], mais des péans de victoire[101].

La commémoration de la noble naissance et des hauts faits d'Héraclès achève le *stasimon* : il est vraiment le fils de Zeus et ses exploits sont

remarques de Di Benedetto-Medda 1997 : 134-135 et, sur ce passage en particulier, Halleran 1984 : 86-87.

96. Voir Parry 1965, qui renvoie en particulier à l'épinicie 3 de Bacchylide. Cf. aussi Swift 2010 : 123-133.

97. Cf. v. 637-639 : ἁ νεότας μοι φίλον· ἄ- / χθος δὲ τὸ γῆρας αἰεὶ / βαρύτερον Αἴτνας σκοπέλων. Au début du chant, c'est la jeunesse qui est mise en avant, par l'utilisation d'un procédé typique de la poésie archaïque (la réponse à la question : « Quelle est la chose la plus désirable ? »). Voir, par exemple, Saph. fr. 16 LP, Arch. fr. 114 West ou, dans le contexte d'une épinicie, Pind. *Ol.* 1,1.

98. Cf. *supra*, p. 159 *sq*.

99. V. 691-695, à lire avec le commentaire de Parry 1965 : 372-373.

100. V. 110-111 : ἰηλέμων γόων ἀοιδός.

101. V. 678-681 : « Un vieux chanteur chante encore la Mémoire, et moi j'entonnerai encore le chant de la victoire pour Héraclès » (ἔτι τοι γέρων ἀοιδὸς / κελαδεῖ Μναμοσύναν, / ἔτι τὰν Ἡρακλέους / καλλίνικον ἀείσω). Nous gardons ici la troisième personne κελαδεῖ et le futur ἀείσω des manuscrits. Parmentier (1920 : 150-151) montrait déjà des parallèles convaincants d'alternance entre la première et la troisième personne, remarquait le parallélisme avec la structure de l'antistrophe (ὑμνοῦσ[ι], v. 688… κελαδήσω, v. 694) et défendait le futur à caractère performatif ἀείσω. Cf. aussi Bond 1981 : 241.

des prouesses dont profite l'humanité tout entière[102]. Il n'est pas inutile d'insister sur l'importance du chant dans cette première partie de la tragédie, surtout si l'on pense à la remise en question des « récits funestes des poètes » que l'on trouvera dans la bouche d'Héraclès au vers 1345. Remarquons cependant avant tout qu'à la fin du deuxième *stasimon* s'opère un autre renversement dramatique : c'est au moment même où s'achève la célébration des glorieux exploits d'Héraclès que l'on voit Lycos, encore ignorant du retour du héros, apparaître sur la scène. L'opposition entre l'ouïe et la vue exalte la tension dramatique tout en soulignant l'ignorance de Lycos qui, venu exiger la mort de la famille d'Héraclès, se trouvera être lui-même la victime du héros.

La vengeance d'Héraclès

Lycos arrive sur la scène pendant qu'Amphitryon sort du palais[103]. Le temps est venu pour la famille d'Héraclès de mourir et Lycos demande au vieillard de faire également sortir Mégara et les enfants. Une brève stichomythie s'ensuit, au cours de laquelle Amphitryon convainc Lycos de rentrer dans le palais, sous prétexte que la famille s'est réfugiée sur l'autel d'Hestia et refuse de le quitter. Lycos est dupé et ne perçoit pas l'ambiguïté des paroles du vieillard, non dépourvues d'ironie tragique, qui lui annoncent son destin : à l'intérieur du palais, Héraclès l'attend en embuscade.

La tromperie, le piège tendu au personnage plus fort qui est attiré à l'intérieur du palais et accablé par celui qui semblait être plus faible, les cris de la victime provenant de l'intérieur du palais, ces éléments forment une séquence dramatique qui revient à plusieurs reprises dans la tragédie. Les savants qui s'y sont intéressés se sont souvent limités à en analyser les éléments formels[104] ou à s'interroger sur les rapports de filiation entre les différentes scènes dans lesquelles ils reviennent[105], et n'ont prêté que peu d'attention à la présence, dans ces scènes, d'un élément important : l'utilisation de la ruse. C'est là un aspect bien connu de l'*Orestie* d'Eschyle[106]. Quant à Euripide, il l'avait déjà exploité auparavant.

102. V. 696-700 : Διὸς ὁ παῖς· τᾶς δ' εὐγενίας / πλέον ὑπερβάλλων <ἀρετᾷ> / μοχθήσας τὸν ἄκυμον / θῆκεν βίοτον βροτοῖς / πέρσας δείματα θηρῶν. Malgré l'interprétation de Wilamowitz, qui voyait en Héraclès le héros dorien par excellence, c'est bien un héros panhellénique qui est célébré dans les chants du chœur (et du premier *stasimon* en particulier) : cf. v. 20, 359-360, 377, 384, 391, 401-402, 420 avec le commentaire de Bond 1981 : 154.

103. Pour un commentaire sur cette sortie simultanée, voir Halleran 1984 : 87.

104. Cf. Seidensticker 1971 : 194 ; Arnott 1982.

105. Cf. Matthiessen 1964 : 144-166, Taplin 1977 : 323 et Hamilton 1987.

106. Cf. la célèbre scène du tapis dans *Agam.* 914-974 (proche aussi par sa structure, avec une stichomythie faisant suite à deux *rhēseis*, et par la présence de l'ironie tragique :

Aux vers 953-1055 d'*Hécube*, la reine persuade Polymestor d'entrer dans la tente des femmes troyennes avec ses enfants en feignant de vouloir leur révéler l'endroit où le trésor des Priamides est caché. Dans *Électre* 998-1171, Clytemnestre est attirée dans la maison sous prétexte d'un accouchement récent[107].

À la suite de Kjeld Matthiessen[108], les commentateurs de l'*Héraclès* se limitent à renvoyer à l'*Électre*[109]. Matthiessen refusait le parallèle avec le passage d'*Hécube* parce que celui-ci manquerait de l'ironie tragique propre aux dernières répliques d'Amphitryon dans l'*Héraclès* et aux paroles d'Électre dans la tragédie homonyme. Il utilise cet argument pour corroborer sa thèse de l'antériorité de l'*Électre* de Sophocle, dont Euripide se serait inspiré dans son maniement de l'ironie tragique[110]. À ce propos, le savant compare les vers 1139-1146 de l'*Électre* et les vers 726-733 de l'*Héraclès*. Or, l'invitation à entrer dans le palais, l'expression de la nécessité[111], l'utilisation de l'ironie tragique sont des éléments déjà présents dans la dernière réplique d'Hécube : « Aucun Grec ne se trouve à l'intérieur, nous y sommes seules. Entre dans ma demeure (ἔρπ' ἐς οἴκους), car les Grecs désirent lever les ancres de Troie pour retourner chez eux. Quand tu auras fait tout ce qu'il faut (ὧν σε δεῖ), tu pourras rentrer avec tes enfants là où tu as installé mon enfant » (v. 1018-1022).

L'ironie tragique contenue dans ces derniers vers mérite un commentaire. Les paroles d'Hécube semblent imprécises ou trompeuses, car elles laissent imaginer la mort de Polymestor aussi bien que celle de ses enfants[112]. C'est dans ce sens en effet que le chœur les interprète : « L'espoir qui t'a amené va t'égarer de cette voie et te mener à la mort, dans l'Hadès.

cf. Di Benedetto 1995 : 34-42) et *Cho.* 770-773 et 848-850. Il en va de même dans l'*Électre* de Sophocle (v. 660-822). L'utilisation dramatique de la ruse du personnage permet de situer sur un plan différent le recours aux « cris de l'intérieur » dans d'autres passages tels *Med.* 1270-1293 (meurtre des enfants) ou *Hipp.* 776-789 (cris de la nourrice pour le suicide de Phèdre).

107. La même structure réapparaît dans l'*Oreste* (1323-1352), où Électre convainc Hermione de rentrer dans le palais, sous couvert d'aider Oreste. Mais ici, la réutilisation du modèle entre dans un projet plus articulé de manipulation des émotions du public : non seulement cette scène double la scène précédente avec les cris d'Hélène (v. 1246-1310), mais Hermione réapparaît vivante au vers 1567.

108. Cf. Matthiessen 1964 : 161-163. Voir aussi Bain 1977 : 34-35.

109. Ainsi Bond 1981 : 248-249 et Barlow 1996 : 155. Peut-être la récurrence de ce procédé dans les tragédies centrées sur le mythe des Atrides a-t-elle joué un rôle dans ce parti pris critique : cf. Aesch. *Cho.* 848-886.

110. Cf. Matthiessen 1964 : 161. Un jugement quelque peu différent semble être donné par le même savant dans son commentaire à l'*Hécube* (Matthiessen 2010 : 381).

111. Sur ces aspects, cf. *El.* 1139 (χώρει πένητας ἐς δόμους) et 1141 (θύσεις γὰρ οἷα χρή σε δαίμοσιν θύη) avec *HF* 726 (σὺ δ' οὖν ἴθ', ἔρχῃ δ' οἷ χρεών).

112. Cf. Collard 1991 : 181.

Malheureux ! »[113]. Aux vers 1004 (μάλιστα, διὰ σοῦ γ[ε], « absolument, c'est par ton intermédiaire [que je veux transmettre le message à mon enfant] ») et 1006 (ἄμεινον, ἢν σὺ κατθάνῃς, τούσδ' εἰδέναι, « Si jamais tu meurs, il vaut mieux que [tes enfants] le sachent »), l'ironie tragique laissait déjà imaginer que le projet d'Hécube était de tuer Polymestor. Pourquoi donc cette incongruité entre les paroles et les actions d'Hécube ?

Ses paroles ne visent pas à tromper le chœur[114], mais elles jouent avec les attentes du public, attentes liées à l'usage des « cris de l'intérieur ». Les savants ont remarqué qu'Euripide joue avec cette séquence dramatique en l'adaptant à un aveuglement[115]. De cette manière, l'ironie tragique utilisée par Hécube contribue à créer la surprise dans le public lorsque Polymestor, depuis l'intérieur de la tente, crie qu'il a été aveuglé[116].

Revenons à l'*Héraclès* et au meurtre de Lycos, qui, ainsi qu'il le dit lui-même, « a été tué par la ruse » (v. 754 : ἀπόλλυμαι δόλῳ). Héraclès l'attendait, aux aguets, à l'intérieur du palais, où il était entré se cacher à la fin de l'épisode précédent. La manière d'agir d'Héraclès confirme ainsi ce qu'Amphitryon avait dit à Lycos au début de la tragédie[117]. La réalisation dramatique elle-même reprend ce modèle ; aussi le meurtre de Lycos est-il soustrait à la vue des spectateurs et, survenant dans l'espace rétro-scénique, ne parvient-il sur la scène que sous la forme des cris provenant de l'intérieur. La modalité d'action d'Héraclès, l'archer qui frappe sans se donner à voir, est non seulement évoquée, mais aussi mise en scène.

La mort en coulisse 1

L'utilisation de ce mode tragique de représentation de la mort est soulignée par l'expression du désir de voir, de la part d'Amphitryon puis du chœur. Aussitôt que Lycos est sorti de scène, Amphitryon précise le sens du retournement de situation que l'entrée de l'usurpateur a produit : « Vieillards, il entre au bon moment. Il va être pris au piège, dans des filets bordés d'épées, lui qui croyait tuer les autres, l'infâme »[118]. Et il ajoute :

113. V. 1032-1033 : ψεύσει σ' ὁδοῦ τῆσδ' ἐλπὶς ἥ σ' ἐπήγαγεν / θανάσιμον πρὸς Ἅιδαν, ὦ τάλας.

114. Ainsi Collard 1991 : 184.

115. Cf. Arnott 1982 : 40-41.

116. V. 1035 : ὤμοι, τυφλοῦμαι φέγγος ὀμμάτων τάλας. Pour d'autres exemples d'utilisation de cet expédient pour créer du suspense, cf. Pathmanathan 1964 : 8. Cf. *infra*, p. 184 *sqq*.

117. À ce propos, cf. *supra*, p. 154 *sq*.

118. V. 728-731 : ὦ γέροντες, ἐς καλὸν / στείχει, βρόχοισι δ' ἀρκύων κεκλῄσεται / ξιφηφόροισι, τοὺς πέλας δοκῶν κτενεῖν / ὁ παγκάκιστος.

« Je vais le suivre, pour le voir (ἴδω) tomber mort. C'est un plaisir que la mort d'un ennemi qui expie ses méfaits. »[119]

Ainsi Amphitryon justifie-t-il sa décision d'entrer dans le palais. De toute évidence, l'entrée d'Amphitryon est dramatiquement importante, puisque sa présence à l'intérieur est centrale dans la suite des événements. Elle fait en sorte, tout à la fois, qu'il ne soit pas présent lors de l'apparition de Lyssa et d'Iris peu après, et qu'il assiste au meurtre de Mégara et des enfants. S'il croyait entrer pour voir mourir Lycos, il devra également être le témoin d'autres morts, bien plus cruelles et douloureuses pour lui. En outre, la présence d'Amphitryon à l'intérieur permet à Euripide de mettre en place un jeu subtil avec les émotions du public dans la scène du meurtre de la famille d'Héraclès.

Comme Amphitryon, le chœur exprime son envie de regarder ce qui se passe à l'intérieur. Dans le prélude qui introduit le troisième *stasimon*, les vieillards commencent par célébrer le « renversement des malheurs » (μεταβολὴ κακῶν, v. 735) ; après s'être adressés à Lycos qui « va être puni pour son arrogance » et après avoir rappelé la joie du retour d'Héraclès, les vieillards ajoutent (v. 747-748) :

> ἀλλ', ὦ γεραιοί, καὶ τὰ δωμάτων ἔσω
> σκοπῶμεν, εἰ πράσσει τις ὡς ἐγὼ θέλω.
>
> Mais, vieillards, regardons aussi à l'intérieur
> du palais, si certaine personne se porte comme je le désire.

Si les vieillards expriment ici le désir de voir l'intérieur du palais, ce projet ne pourra pas se réaliser, en raison de la convention qui limite l'action dramatique des choreutes à ne pas quitter l'*orchēstra*[120]. De ce point de vue, ces paroles semblent entrer en résonance avec d'autres passages où un chœur évoque la possibilité de faire irruption dans le palais. C'est, du reste, un procédé que l'on trouve toujours en association avec la présentation de la mort d'un personnage au travers des cris provenant de l'intérieur du palais, qui excitent la curiosité ou l'inquiétude du chœur.

Un exemple particulièrement complexe de ce procédé est constitué par les vers 1346 à 1371 de l'*Agamemnon* d'Eschyle[121]. Ici, après les cris d'Agamemnon, les vieillards du chœur s'interrogent sur l'attitude à prendre face au meurtre du roi. Chaque choreute prend la parole pour donner son avis, mais l'apparition de Clytemnestre met fin à la discussion avant que le chœur n'ait pu prendre une décision quelconque. Ce procédé

119. V. 731-733 : εἶμι δ', ὡς ἴδω νεκρὸν / πίπτοντ'· ἔχει γὰρ ἡδονὰς θνήσκων ἀνὴρ / ἐχθρὸς τίνων τε τῶν δεδραμένων δίκην.

120. Cf. Bond 1981 : 259 et Mirto 1997 : 191.

121. À lire avec le commentaire de Fraenkel 1950 : 643 et de Judet de la Combe 2001, II : 583-585.

de réflexion du chœur réapparaît, sous une forme réduite, dans la *Médée* et dans l'*Hippolyte*. Dans le premier cas, après les cris des enfants de Médée, les femmes du chœur s'interrogent : « Dois-je entrer dans la maison ? Je crois qu'il faut l'empêcher de tuer ses enfants ! »[122] En l'occurrence, les Corinthiennes reçoivent même une réponse des enfants, qui les appellent à l'aide (v. 1277-1278). Par ailleurs, elles avaient déjà essayé à plusieurs reprises de dissuader Médée de réaliser son projet[123]. Dans l'*Hippolyte*, le chœur réagit aux cris de la nourrice qui, depuis l'intérieur du palais, demande de l'aide pour trancher le nœud que Phèdre a serré autour de son cou : « Mes amies, que devons-nous faire ? Croyez-vous qu'il faille entrer dans le palais et délivrer la reine du nœud qui l'étrangle ? »[124] Dans tous ces cas, le chœur se demande s'il doit intervenir dans le cadre d'une action violente qu'il désapprouve ouvertement. Les vieillards de l'*Agamemnon* et les femmes de la *Médée* et de l'*Hippolyte* sont tous également situés du côté des victimes. Ce n'est pas le cas du chœur de l'*Héraclès*. Les vieillards sont ici explicitement hostiles à Lycos et ils ne proposent pas une véritable intervention dans l'action dramatique.

Une convention théâtrale n'est jamais simplement une restriction ; bien au contraire, elle devient dans les mains expertes du poète une ressource et un instrument dramatique supplémentaire. C'est ainsi que, dans l'*Héraclès*, Euripide intègre, en termes dramatiques, la convention qui veut que le chœur ne pénètre pas dans la *skēnē* et l'utilise pour creuser et approfondir son questionnement sur la vision. Le chœur se contente en effet de manifester sa curiosité de voir, de jeter un regard à l'intérieur du palais. C'est le même désir qu'avait formulé Amphitryon et qui l'avait poussé à quitter la scène. Lycos aussi, en rentrant dans le palais, disait vouloir « voir » (λεύσσωμεν) avec plaisir la fin de ses peines[125]. Pour lui, voir signifiait donner la mort à la famille d'Héraclès. Ce qu'il verra, au contraire, c'est le retour d'Héraclès lui-même, l'archer qui frappe en cachette sans se faire voir et qui est venu renverser le rapport de force initial. L'insistance sur la vue de la part d'Amphitryon et du chœur met donc de façon diverse l'accent sur la manière dont la vengeance d'Héraclès se réalise scéniquement. Ils montrent leur envie de voir ce qui se passe à l'intérieur du palais, spectacle soustrait à leur vue. S'agit-il d'une manière de souligner davantage l'utilisation de ce procédé dramatique ou de faire allusion à

122. Eur. *Med.* 1275-1276 : παρέλθω δόμους ; ἀρῆξαι φόνον / δοκεῖ μοι τέκνοις.

123. Cf. v. 811-813, 816, la deuxième partie du troisième *stasimon* et le quatrième en entier. Voir aussi ce que nous avons dit *supra*, p. 119 n. 105.

124. V. 782-783 : φίλαι, τί δρῶμεν ; ἢ δοκεῖ περᾶν δόμους / λῦσαί τ' ἄνασσαν ἐξ ἐπισπαστῶν βρόχων ; Pour un survol sur le rapport entre le chœur et l'action dramatique, voir Di Benedetto-Medda 1997 : 248-263.

125. V. 724-725 : δεῦρ' ἕπεσθε, πρόσπολοι, / ὡς ἂν σχολὴν λεύσσωμεν ἄσμενοι πόνων.

la situation des spectateurs qui, eux non plus, ne peuvent pénétrer à l'intérieur du palais pour assister *de visu* au meurtre de Lycos ?

Quoi qu'il en soit, si la vision directe de l'action dramatique est impossible, c'est par l'ouïe que le meurtre de Lycos peut être perçu ; alors qu'il voulait le voir, le chœur doit surtout l'entendre (v. 751-754) :

> τόδε κατάρχεται μέλος ἐμοὶ κλύειν
> φίλιον ἐν δόμοις· θάνατος οὐ πόρσω.
> βοᾷ
> φόνου φροίμιον στενάζων ἄναξ.
>
> Voici que commence dans la maison un chant
> qui m'est agréable à entendre : la mort n'est pas loin !
> Il crie,
> le roi, il gémit le prélude de sa mort.

Les cris de Lycos sont un chant, présenté par l'intermédiaire d'un lexique rituel (κατάρχεται), qui annonce la mort imminente de l'usurpateur. La métaphore est d'autant plus forte qu'elle s'insère à l'intérieur du chant du chœur ou plutôt à l'intérieur de ce qui sert d'introduction au véritable *stasimon*[126].

Par ailleurs, si les cris de Lycos annonçaient la proximité de sa mort, c'est lorsqu'aucune voix ne sort plus du palais que la mort de l'usurpateur paraît désormais certaine (v. 760-761) :

> γέροντες, οὐκέτ' ἔστι δυσσεβὴς ἀνήρ.
> Σιγᾷ μέλαθρα· πρὸς χοροὺς τραπώμεθα.
>
> Vieillards, cet homme impie n'est plus.
> Le palais se tait ; tournons-nous vers la danse !

Le chœur peut ainsi donner libre cours au chant et à la danse, comme il l'avait fait jusqu'à ce moment. La représentation de la mort de Lycos acquiert, à n'en pas douter, une force émotionnelle très grande, intégrée comme elle l'est dans le chant choral – un chant qui unit deux moments fondamentaux du développement dramatique.

Le troisième *stasimon* célèbre, une nouvelle fois, la gloire d'Héraclès : c'est « a pean of joy unbounded », comme l'a définit Hugh Parry[127]. Dans cette intervention du chœur, qui reprend par ailleurs des formules typiques du chant cultuel[128], le triomphe d'Héraclès devient la preuve du pouvoir des dieux et de leur intervention pour châtier les hommes injustes

126. Sur la forme et la structure particulières de ce prélude (v. 734-762), cf. Bond 1981 : 255.

127. Parry 1965 : 374. Voir aussi le commentaire de Swift 2010 : 131-133.

128. Voir les répétitions aux vers 763 : χοροὶ χοροί ; v. 765-766 : μεταλλαγαί (...) μεταλλαγαί ; v. 772 : θεοὶ θεοί. Sur ces répétitions, cf. Kranz 1988 : 130. Pour une analyse approfondie des aspects formels du *stasimon* de l'*Héraclès*, cf. Bond 1981 : 265-266. Un parallèle est représenté par le chant de triomphe *in* Aesch. *Cho.* 935-941.

(v. 772-780). Le chœur invite également tous les éléments du paysage naturel et religieux de Thèbes[129] à s'unir à la célébration (v. 781-797). Le triomphe du héros démontre en particulier sa paternité divine : « Digne de foi s'est montrée (φάνθη) ton ancienne union, Zeus ! Je ne l'espérais plus »[130].

Ce chant de gloire, qui s'achève sur une vraie théodicée (v. 809-814), se situe pourtant juste avant l'apparition d'Iris et de Lyssa et le renversement dramatique qu'elle entraîne. La juxtaposition du *stasimon* et de la scène de Lyssa fait penser aux chants de joie que Sophocle a souvent utilisés juste avant la catastrophe[131]. Dans l'*Ajax* (v. 693-717), le chœur célèbre ce qui lui semble être un changement d'avis de la part d'Ajax, mais la suite des événements montrera qu'il s'était trompé sur les paroles du héros. Dans l'*Œdipe roi* (v. 1089-1109), le chœur avance des hypothèses sur la naissance divine d'Œdipe avant l'arrivée du serviteur qui révélera la vérité. Mais les parallèles les plus proches de la scène de l'*Héraclès* se trouvent dans l'*Antigone* et dans les *Trachiniennes*. Dans les deux cas, en effet, le contraste est plus marqué et la catastrophe est directement opposée au chant qui la précède : juste après le chant du chœur (*Ant.* 1115-1152), un messager vient annoncer la mort d'Antigone et d'Hémon, et juste après le deuxième *stasimon* (*Tr.* 633-662), Déjanire vient faire part de ses craintes sur le sort d'Héraclès.

Quoi qu'il en soit, dans sa réalisation scénique, le contraste que met en scène l'*Héraclès* est, si possible, encore plus fort, et ce pour deux raisons étroitement liées. Lyssa et Iris apparaissent au moment où, selon les conventions du spectacle tragique, le public s'attendrait à l'arrivée d'un messager venu rapporter la mort de Lycos. Leur apparition soudaine crée un mouvement de débandade du chœur, qui rompt les rangs de la danse, sous l'emprise de la peur, pour prendre la fuite. Ce renversement immédiat est possible parce qu'il se réalise visuellement.

De plus, l'entrée en scène de Lyssa se produit juste au moment où le chœur vient d'évoquer l'évidence visuelle du triomphe d'Héraclès : « Le temps a montré (ἔδειξε) la force éclatante (λαμπράν) d'Héraclès »[132]. De ce point de vue, les derniers mots du chœur sont particulièrement éloquents : les vieillards rappellent qu'Héraclès a quitté les ténèbres de l'Hadès pour revenir à la lumière et que c'est par là que sa valeur innée s'est manifestée.

129. Pour les échos pindariques du passage, cf. Bond 1981 : 272.

130. V. 801-804 : ὡς / πιστόν μοι τὸ παλαιὸν ἤ- / δη λέχος, ὦ Ζεῦ, σὸν ἐπ' οὐκ ἐλπίδι φάνθη. Sur le problème de la paternité d'Héraclès, voir en particulier l'étude de Padilla 1994. Cf. également Mirto 1997 : 15-38.

131. Sur ce procédé dramatique et ses conséquences émotionnelles, voir Di Benedetto-Medda 1997 : 276-278.

132. V. 805-806 : λαμπρὰν δ' ἔδειξ' ὁ χρόνος / τὰν Ἡρακλέος ἀλκάν.

Aussi les vieillards du chœur précisent-ils en conclusion de leur chant (v. 809-814) :

> κρείσσων μοι τύραννος ἔφυς
> ἢ δυσγένει' ἀνάκτων,
> ἃ νῦν ἐσορῶντι φαίνει
> ξιφηφόρων ἐς ἀγώνων
> ἄμιλλαν εἰ τὸ δίκαιον
> θεοῖς ἔτ' ἀρέσκει.
>
> Tu es naturellement un souverain plus fort que
> cet ignoble prince,
> qui montre à ceux qui tournent leurs regards
> vers ce combat armé d'épées
> si les dieux aiment encore la justice.

Mais c'est au moment même où le chœur célèbre cette preuve visuelle de la gloire d'Héraclès que la vision effroyable d'Iris et Lyssa vient troubler la joie des vieillards.

La folie en scène

Interrompant cette atmosphère de fête joyeuse et lumineuse, elle projette sur la scène une ombre infernale (v. 815-817) :

> ἔα ἔα·
> ἆρ' ἐς τὸν αὐτὸν πίτυλον ἥκομεν φόβου,
> γέροντες, οἷον φάσμ' ὑπὲρ δόμων ὁρῶ ;
>
> Hélas hélas !
> Êtes-vous terrifiés comme moi,
> vieillards ? Quel fantôme vois-je sur le palais ?

Les vieillards du chœur croient qu'un fantôme est sorti de l'Hadès. En effet, comme le diront Iris et Lyssa elle-même peu après, Lyssa est la fille de Nuit[133], puissance des ténèbres, associée au monde chthonien. Si Lyssa n'est pas citée parmi les enfants de Nuit dans la *Théogonie* d'Hésiode (v. 211-225), on y trouve cependant d'autres personnifications comme Ὀιζύς (v. 214), Νέμεσις (v. 223), Ἀπάτη (v. 224), Ἔρις (v. 225), à côté de Thanatos, d'Hypnos (v. 212), des Moires et des Kères (v. 217).

L'apparition de Lyssa devait avoir aussi une grande force spectaculaire à en croire la frayeur (φόβος, v. 816) du chœur qui s'enfuit et la réponse d'Iris à cette débandade : « Ayez le courage de regarder, vieillards, la fille de Nuit que voici, et moi-même, Iris, la servante des dieux » (v. 822-824 : θαρσεῖτε Νυκτὸς τήνδ' ὁρῶντες ἔκγονον / Λύσσαν, γέροντες, κἀμὲ τὴν θεῶν

133. Cf. v. 822 : Νυκτὸς τήνδ' (…) ἔκγονον et v. 843-844, où Lyssa précise qu'elle est née de Nuit et du sang d'Ouranos : ἐξ εὐγενοῦς μὲν πατρὸς ἔκ τε μητέρος / πέφυκα, Νυκτὸς Οὐρανοῦ τ' ἀφ' αἵματος.

λάτριν / Ἶριν). Cette réaction d'effroi de la part du chœur n'est pas sans évoquer le *phobos* qu'Aristote reconnaît comme l'une des émotions propres au spectacle tragique[134]. Elle semble également rappeler la conséquence que, selon une célèbre anecdote, l'apparition des Érinyes aurait engendrée dans le public du drame homonyme d'Eschyle[135].

Selon la tradition littéraire, le personnage de Lyssa partage avec les Érinyes la même généalogie mythologique : comme Lyssa, les Érinyes sont les filles de Nuit chez Eschyle[136] et les savants ont depuis longtemps reconnu l'origine eschyléenne du personnage de Lyssa[137], qui apparaissait dans les *Cardeuses de laine* (fr. 169 Radt) – une pièce de la trilogie qu'Eschyle avait consacrée à Penthée – pour susciter la folie des Ménades (ἐπιθειάζουσα ταῖς Βάκχαις). Mais, plus généralement, ce quatrième épisode semble rappeler dans son ensemble le prologue du *Prométhée enchaîné*[138]. La réticence de Lyssa aux ordres d'Héra transmis par Iris évoque le contraste entre le vindicatif Kratos et Héphaïstos, qui est désigné comme l'instrument du châtiment au début de la tragédie eschyléenne.

Le parallèle avec le prologue du *Prométhée enchaîné* permet de mettre davantage en lumière le caractère particulier de notre scène. S'il est vrai que la discussion entre Iris et Lyssa divise la tragédie en deux parties et semble constituer un « deuxième prologue »[139] qui fournit les informations nécessaires pour la suite des événements en introduisant le thème de la folie d'Héraclès et du meurtre imminent de ses enfants, l'apparition divine au beau milieu d'une tragédie est un procédé dramatique inhabituel qui mérite un commentaire. Dans la *Psychostasie* d'Eschyle, Zeus devait apparaître sur le θεολογεῖον à l'intérieur d'une scène de pesée des âmes[140]. Mises à part l'arrivée de Lyssa dans les *Cardeuses de laine* déjà évoquée et une probable théophanie d'Apollon dans la *Niobé* de Sophocle (fr. 441a Radt), dans les tragédies qui nous sont parvenues les apparitions divines sont

134. Cf. Arist. *Poet.* 1449b27.

135. Cf. *Vita Aesch.* 9 (= T1, 30-32 Radt) et Poll. *Onom.* 4, 110 (= T 66 Radt). Cf. *supra*, p. 24.

136. Selon Hes. *Theog.* 176, les Érinyes seraient nées de Gê et du sang d'Ouranos, mais Eschyle en fait les filles de Nuit : cf. Aesch. *Eum.* 321, 415.

137. Cf. déjà Wilamowitz 1895 : II, 123-124. Sur l'origine littéraire du personnage, voir en particulier Duchemin 1967 et, plus précisément sur le rapport avec le théâtre d'Eschyle, cf. Aélion 1983 : II, 204. Pour une analyse du personnage de Lyssa et d'autres abstractions dans le théâtre d'Eschyle, voir Moreau 2004, en particulier les pages 124-126. Quant aux représentations généralement associées au personnage de Lyssa, voir Padel 1995 : 17-20.

138. Jouan 1970 propose une analyse des motifs que l'*Héraclès* emprunte au *Prométhée enchaîné*. Voir, à propos de cette scène, les pages 321-322.

139. Ainsi déjà Wilamowitz 1895 : II, 121. Cf. Bond 1981 : 281. Sur l'ensemble de la scène, voir l'analyse de Lee 1982.

140. Cf. Pollux, *Onomast.* 4, 130.

généralement réservées aux prologues ou aux épilogues. La seule exception est constituée par une scène du *Rhésos*. Là Athéna apparaît (v. 595) pour informer Ulysse et Diomède de l'arrivée du roi thrace et pour leur conseiller de profiter de l'occasion qui leur est offerte pour le tuer. De plus, et de manière absolument inédite dans la tragédie, Athéna annonce qu'elle trompera Alexandre, en se faisant passer (δοκοῦσα) pour Aphrodite[141].

Nous ne savons pas si la transformation d'Athéna était représentée sur la scène, mais il n'est pas nécessaire de l'imaginer. En effet, les dieux qui apparaissent à la fin des tragédies ne se manifestent, très souvent, que par leur voix et nous ne pouvons pas être sûrs qu'ils étaient réellement visibles. De ce point de vue, le cas emblématique est représenté par l'apparition d'Artémis à la fin de l'*Hippolyte*. La présence de la déesse se manifeste au héros à travers son parfum (v. 1391-1393) et Hippolyte avait déjà précisé auparavant que son rapport avec Artémis était fondé sur l'audition[142]. Sur la scène tragique, l'audition semble en effet être la dimension sensorielle principale dans le rapport avec le divin. Au début de l'*Ajax* de Sophocle, Ulysse adresse à Athéna des mots très proches de ceux d'Hippolyte : « Ô voix d'Athéna, la plus chère des divinités, même si je ne te vois pas, je reconnais que c'est bien ta voix que j'entends. »[143]

L'apparition d'Héraclès à la fin du *Philoctète* de Sophocle fait appel, quant à elle, à la fois à la vision et à l'audition : « Tu peux dire que ton oreille entend la voix d'Héraclès et que tu en vois l'image. »[144] Plus souvent, les dieux qui se montrent à la fin des tragédies soulignent la dimension sonore. L'autorité même des dieux sur scène semble se fonder sur un appel à l'écoute. Artémis dans l'*Hippolyte* et Athéna dans les *Suppliantes* aussi bien que dans l'*Iphigénie en Tauride*, en entrant sur le plateau, ne font pas appel à la vue, mais demandent à être écoutées[145].

141. V. 636-641. Voir le commentaire de Liapis 2012. Sur l'originalité du procédé, cf. Di Benedetto-Medda 1997 : 154.

142. *Hipp.* 85-86. Cf. *supra*, p. 138 *sq.*

143. Soph. *Aj.* 14-16 : Ὦ φθέγμ' Ἀθάνας, φιλτάτης ἐμοὶ θεῶν, / ὡς εὐμαθές σου, κἂν ἄποπτος ᾖς, ὅμως / φώνημ' ἀκούω.

144. Soph. *Phil.* 1411-1412 : φάσκειν δ' αὐδὴν τὴν Ἡρακλέους / ἀκοῇ τε κλύειν λεύσσειν τ' ὄψιν avec le commentaire de Pietro Pucci *in* Avezzù, Pucci et Cerri 2003 : 320. Cf. également la réponse de Philoctète aux vers 1445-1446 : Ὦ φθέγμα ποθεινὸν ἐμοὶ πέμψας, / χρόνιός τε φανείς.

145. *Hipp.* 1283-1284 : σὲ τὸν εὐπατρίδην Αἰγέως κέλομαι / παῖδ' ἐπακοῦσαι ; Eur. *Supp.* 1183 : ἄκουε, Θησεῦ, τούσδ' Ἀθηναίας λόγους ; *IT* 1436 : ἄκουσον τῆσδ' Ἀθηναίας λόγους. Lorsque les dieux se manifestent visuellement, cet appel à l'écoute est parfois présent, mais ultérieurement : cf. *Andr.* 1238, *Ion* 1570 et Soph. *Phil.* 1417. Cf. également *Hel.* 1643-1644 : δισσοὶ δέ σε / Διόσκοροι καλοῦμεν ; *Or.* 1626 : Φοῖβός σ' ὁ Λητοῦς παῖς ὅδ' ἐγγὺς ὢν καλῶ. Une exception est représentée par *El.* 1238, où les Dioscures, qui se manifestent visuellement, font appel à l'écoute.

De plus, la force de la voix du dieu est telle qu'elle peut parvenir même aux personnages qui ne sont plus sur la scène. Ainsi Athéna, à la fin de l'*Iphigénie en Tauride*, s'adresse-t-elle à Oreste, qui a pris la fuite avec Iphigénie, et peut-elle lui demander l'institution du culte d'Artémis Tauropole, « car tu entends ma voix, même si tu n'es pas en ma présence »[146]. De la même façon, à la fin de l'*Hélène*, les Dioscures s'adressent d'abord à Théoclymène puis à Hélène, qui est déjà en haute mer avec Ménélas[147].

Parfois, l'apparition des dieux à la fin des tragédies est commentée par un personnage ou, plus souvent, par le chœur : c'est le cas dans l'*Héraclès*, où le chœur réagit avec terreur à l'apparition de Lyssa et d'Iris. Si les dieux étaient alors sûrement visibles, ils ne semblent cependant pas avoir été immédiatement reconnaissables[148]. À l'apparition de Thétis dans l'*Andromaque*, le chœur se demande : « Qu'est-ce là qui bouge ? Quel est ce dieu dont je perçois l'approche ? Jeunes femmes, regardez, faites attention : c'est une divinité qui traverse l'éther lumineux pour venir aux plaines de Phthie nourricières de chevaux. »[149] De même, l'apparition des Dioscures dans l'*Électre* d'Euripide et celle d'Athéna dans l'*Ion* sont précédées par des vers dans lesquels le chœur et Ion respectivement réagissent à cette vision[150]. Les savants se sont souvent interrogés sur la place occupée par les dieux qui surviennent à la fin des tragédies. Il n'est pas toujours facile, en particulier, d'établir si les apparitions se produisent sur le θεολογεῖον ou par l'utilisation de la μηχανή[151]. L'insistance sur l'aspect visuel ou acoustique de la manifestation divine peut constituer un élément supplémentaire d'appréciation, surtout si l'on considère que la présence d'un acteur sur le θεολογεῖον ne devait pas être aisément perceptible pour les acteurs, qui agissaient dans la partie immédiatement au-dessous[152].

146. *IT* 1447 : κλύεις γὰρ αὐδὴν καίπερ οὐ παρὼν θεᾶς. Aux vers 1462-1466, Athéna s'adresse aussi à Iphigénie.

147. Cf. *Hel.* 1662 : σοὶ μὲν τάδ' αὐδῶ, συγγόνῳ δ' ἐμῇ λέγω [...]. Cf. aussi Poséidon dans l'*Érechthée*, fr. 370, 55-117 Kann.

148. Cf. ce que dit Stevens 1971 : 246 en commentant les vers que nous citons à la note suivante.

149. *Andr.* 1226-1230 : ἰὼ ἰώ· / τί κεκίνηται, τίνος αἰσθάνομαι / θείου ; κοῦραι, λεύσσετ' ἀθρήσατε· / δαίμων ὅδε τις λευκὴν αἰθέρα / πορθμευόμενος τῶν ἱπποβότων / Φθίας πεδίων ἐπιβαίνει.

150. Eur. *El.* 1233-1237 : ἀλλ' οἵδε δόμων ὕπερ ἀκροτάτων / βαίνουσί τινες δαίμονες ἢ θεῶν / τῶν οὐρανίων· οὐ γὰρ θνητῶν γ' / ἥδε κέλευθος. τί ποτ' ἐς φανερὰν / ὄψιν βαίνουσι βροτοῖσιν ; et *Ion* 1549-1552 : ἔα· τίς οἴκων θυοδόκων ὑπερτελὴς / ἀντήλιον πρόσωπον ἐκφαίνει θεῶν ; / φεύγωμεν, ὦ τεκοῦσα, μὴ τὰ δαιμόνων / ὁρῶμεν, εἰ μὴ καιρός ἐσθ' ἡμᾶς ὁρᾶν.

151. Cf. Di Benedetto-Medda 1997 : 17-22.

152. L'apparition d'Iris et de Lyssa dans l'*Héraclès* représente un cas particulier, surtout si l'on considère les vers 872-873. À la fin de leur intervention, Iris et Lyssa partent dans deux directions différentes : alors qu'Iris rentre sur l'Olympe, Lyssa pénètre dans la maison

En tout cas, même par rapport aux autres occurrences évoquées, l'apparition d'Iris et de Lyssa dans l'*Héraclès* présente un impact visuel très fort. Non seulement elle provoque une réaction immédiate de frayeur dans le chœur, mais elle introduit une scène complexe, au cours de laquelle Lyssa essaie d'abord de s'opposer au plan d'Héra qu'Iris lui demande d'accomplir. Les commentateurs n'ont pas assez insisté sur l'importance de ces deux aspects dans l'économie du drame. En effet, en plus des conséquences émotionnelles précédemment mentionnées, le fait que les deux déesses soient bien visibles sur le toit du palais et les hésitations de Lyssa prennent un sens particulier dans un drame qui remet en question les dieux et leur action vis-à-vis des hommes[153].

D'abord, cette scène permet d'établir de manière claire la causalité divine qui est à la base de l'accès de folie d'Héraclès[154]. De plus, la réticence de Lyssa permet de transférer les interrogations sur le bien-fondé de l'action divine sur le plan des dieux eux-mêmes[155] : « L'homme dans la maison duquel tu m'envoies n'est pas obscur, ni sur la terre ni parmi les dieux : après avoir délivré de leurs maux une terre inaccessible et la mer sauvage, il a été le seul à rétablir les honneurs des dieux que les hommes impies menaçaient. C'est pourquoi je ne vous conseille pas de projeter de si grands malheurs. »[156] Avant qu'Héraclès ne mette en discussion la justice et l'action d'Héra, c'est Lyssa, c'est-à-dire l'agent même de la vengeance de la déesse, qui en conteste l'utilité et l'opportunité. Si, malgré tout, Lyssa est obligée de céder à la Nécessité (v. 859 : εἰ δὲ δή μ' Ἥρᾳ θ' ὑπουργεῖν σοί τ' ἀναγκαίως ἔχει), cette scène accentue la violence de l'action d'Héra, car Héraclès est présenté en termes élogieux comme un bienfaiteur de l'humanité, un homme pieux et respectueux des dieux. Les paroles de

d'Héraclès. L'utilisation de la μηχανή semble donc être limitée à la messagère des dieux (*pace* Arnott 1962 : 73). Quant au char dont il est question au vers 800, nous sommes persuadés qu'il s'agit d'une image métaphorique. Pour une discussion approfondie de la question, cf. Lee 1982 : 44-46.

153. Sur la mise en question de l'action divine dans l'*Héraclès*, voir en particulier Schlesier 1985.

154. C'est un point qui, malgré son évidence, n'a pas été assez souligné, peut-être à cause de l'influence qu'a eue la théorie de Wilamowitz, qui croyait que la folie d'Héraclès se manifestait déjà dans la première partie du drame (cf. Wilamowitz 1895 : II, 127-132). On pourra trouver un jugement plus équilibré chez Lee 1982 : 47-49. Pour une mise en perspective de la critique précédente et une revalorisation de la scène d'Iris et de Lyssa, cf. Papadopoulou 2005 : 83-85.

155. Cet aspect est bien souligné par Barlow 1996 : 8-9.

156. V. 849-854 : ἀνὴρ ὅδ' οὐκ ἄσημος οὔτ' ἐπὶ χθονὶ / οὔτ' ἐν θεοῖσιν, οὗ σύ μ' ἐσπέμπεις δόμους· / ἄβατον δὲ χώραν καὶ θάλασσαν ἀγρίαν / ἐξημερώσας θεῶν ἀνέστησεν μόνος / τιμὰς πιτνούσας ἀνοσίων ἀνδρῶν ὕπο. / ὥστ' οὐ παραινῶ μεγάλα βουλεῦσαι κακά.

Lyssa sont très proches de celles du chœur dans la première partie du drame[157].

Cette scène montre ainsi le rôle joué par les dieux dans la crise de folie qui frappe Héraclès. C'est particulièrement évident à la fin de l'épisode, lorsque Lyssa évoque les symptômes de la folie qui commencent à se manifester au moment même où elle parle. Cette première représentation de la folie d'Héraclès, qui annonce déjà le meurtre de Mégara et des enfants et en montre le caractère inéluctable, prend toute sa force du fait qu'elle permet, une fois de plus, de percevoir l'action qui se déroule à l'intérieur du palais par les mots de l'agent divin qui en est responsable :

> ἦν ἰδού· καὶ δὴ τινάσσει κρᾶτα βαλβίδων ἄπο
> καὶ διαστρόφους ἑλίσσει σῖγα γοργωποὺς κόρας,
> ἀμπνοὰς δ' οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὡς ἐς ἐμβολήν,
> δεινὰ μυκᾶται δὲ Κῆρας ἀνακαλῶν τὰς Ταρτάρου
> τάχα σ' ἐγὼ μᾶλλον χορεύσω καὶ καταυλήσω φόβῳ.
>
> Voilà : déjà il secoue la tête en s'élançant dans la course
> et il roule, silencieux, ses yeux révulsés de Gorgone,
> il ne contrôle pas son souffle, comme un taureau à l'assaut,
> et il mugit terriblement en invoquant les Kères du Tartare.
> Bientôt, je vais te faire danser, moi, je vais faire retentir
> l'*aulos* qui suscite la frayeur[158].

On remarquera d'abord l'insistance sur les symptômes physiques de la folie, évoqués de manière scrupuleuse. Chacun de ces éléments revient dans d'autres représentations tragiques de la folie : le secouement de la tête et les cris figurent dans la bouche du berger au début de l'*Iphigénie en Tauride* pour décrire la folie d'Oreste[159], le silence annonce le déchaînement de la folie, comme dans les *Bacchantes* (v. 1049), les yeux révulsés sont un véritable *topos* de la physiologie tragique de la folie, qui

157. Cf. *supra*, p. 163 *sq*. Voir aussi le vers 852 : ἐξημερώσας, qui fait écho à ce que dit Amphitryon au vers 20 : ἐξημερῶσαι γαῖαν.

158. V. 867-871. Nous suivons ici le texte des manuscrits. James Diggle, suivi de Shirley A. Barlow (1996 : 163), transfère le vers 860 (τάχος ἐπιρροίβδην θ' ὁμαρτεῖν ὡς κυνηγέτῃ κύνας) après le vers 870 et corrige ἀνακαλῶν du vers 870 en ἀνακαλῶ. Il estime que le pluriel κύνας s'adapte mieux aux Kères qu'à Lyssa. Godfrey W. Bond (1981 : 293-294) et Kevin H. Lee (1982 : 49-50) acceptent la première correction, mais suggèrent de garder le participe ἀνακαλῶν, en imaginant que c'est Héraclès qui invoque les Kères dans son délire. Il ne nous semble pas nécessaire de transférer la métaphore des chiens de Lyssa aux Kères, surtout si l'on considère que le verbe ὁμαρτεῖν s'adapterait mal au nouveau contexte et que la syntaxe demanderait de transformer l'adverbe ἐπιρροίβδην en verbe (ἐπιρροιβδεῖν) et de transposer, par une intervention textuelle supplémentaire, le τε après le verbe ὁμαρτεῖν. Quant à la métaphore des chiens et à la possibilité de la rapporter à Lyssa, voir les remarques de Mirto 1997 : 208-209.

159. V. 282-284 : ἔστη κάρα τε διετίναξ' ἄνω κάτω / κἀνεστέναξεν ὠλένας τρέμων ἄκρας, / μανίαις ἀλαίνων, καὶ βοᾷ.

rapproche tous les grands furieux de la tragédie[160]. La précision descriptive des paroles de Lyssa est confirmée par le fait que les symptômes que la déesse énumère ici sont souvent associés à la physiologie des états seconds dans les traités hippocratiques et en particulier à la symptomatologie de l'épilepsie[161], la « maladie sacrée » également connue sous le nom de « maladie d'Héraclès »[162].

Les paroles de Lyssa demandent un dernier commentaire concernant la technique dramatique utilisée. Les symptômes de la folie que Lyssa énumère au présent sont censés se manifester au moment même où elle parle. C'est un procédé dramatique plutôt inhabituel dans la tragédie, qui a néanmoins son précédent dans la scène de Cassandre dans l'*Agamemnon* (v. 1035-1330). Certes, la scène eschyléenne est beaucoup plus complexe : la prophétesse est la protagoniste d'une longue scène au cours de laquelle elle évoque, d'abord en mètres lyriques et puis en trimètres iambiques, ses prémonitions, par le rappel des meurtres passés, par des visions mystérieuses et effrayantes, puis en retraçant de manière de plus en plus claire les préparatifs du meurtre qui va avoir lieu sous peu à l'intérieur du palais. De la même manière pourtant, les deux scènes révèlent l'espace intérieur et ce qui a lieu dans le palais. Par là, elles constituent une première et puissante représentation des événements qui se dérouleront juste après. Dans le cas de Lyssa aussi bien que dans celui de Cassandre, la technique de la vision médiatisée des événements qui se produisent à l'intérieur du palais fait intervenir une connaissance d'origine divine. C'est en effet le rapport qu'a le personnage à un savoir d'origine divine, que ce soit l'omniscience du dieu ou le savoir prophétique, qui permet de dépasser les limites imposées à la connaissance des événements intra-scéniques. Les paroles de Lyssa sont ainsi, grâce au savoir divin qui les sous-tend, le premier moyen de présenter sur la scène ce qui est dérobé à la vue des spectateurs.

La mort en coulisse 2

À la fin de son intervention, Lyssa entre dans le palais d'Héraclès pour y achever le projet d'Héra. Si, à l'aide d'une métaphore musicale

160. Ajax, in Soph. *Aj.* 477 : τόδ' ὄμμα καὶ φρένες διάστροφοι ; Héraclès dans les *Trachiniennes* (v. 794-795) : διάστροφον / ὀφθαλμὸν ἄρας ; Oreste in *Or.* 837 : δρομάσι δινεύων βλεφάροις ; Agavé in *Bac.* 1122-1123 : ἡ δ' ἀφρὸν ἐξιεῖσα καὶ διαστρόφους / κόρας ἑλίσσουσ[α]. Cf. aussi Aesch. *Prom.* 882, Eur. *Med.* 1174-1175. Cf. Page 1976 : 159-160. Nous reviendrons sur cet aspect plus tard, en discutant du personnage d'Agavé : cf. *infra*, p. 290 *sqq*.

161. Cf. Hipp. *Morb. sacr.* 7. Sur le rapport entre la symptomatologie de l'épilepsie dans les traités hippocratiques et la représentation tragique de la folie, voir les précisions de Jouanna 1987 : 122-123.

162. Νοῦσος Ἡρακλείη : cf. Hipp. *Mul.* 1,7,23.

significative[163], Lyssa annonçait vouloir faire danser Héraclès au son de son *aulos* (v. 871 : χορεύσω καὶ καταυλήσω)[164], juste après ses paroles c'est le chœur qui chante et danse sur la scène au son de l'*aulos*. Encore une fois, donc, le chœur chante, mais la tonalité du chant a désormais complètement changé : ce n'est plus pour célébrer la gloire et le succès d'Héraclès qu'il chante, mais pour déplorer la mort annoncée de ses enfants. Ainsi la reprise de la même structure dramatique, avec le chant du chœur servant de cadre à la mort des enfants évoquée par des cris venant de l'intérieur du palais, acquiert-elle une signification plus forte.

Le parallélisme formel entre les deux scènes est évident : dans les deux cas, on trouve une courte introduction du chœur en dochmiaques (v. 734-748 et v. 875-885), suivie des cris en coulisse de Lycos et d'Amphitryon[165] (v. 749-762 et v. 886-908). Alors que la première scène débouchait sur l'apparition d'Iris et de Lyssa, la deuxième est suivie d'un échange lyrique entre le chœur et un messager, venu relater les événements qui ont eu lieu à l'intérieur du palais. Ces similitudes formelles suggèrent une lecture parallèle des deux événements : si le meurtre de Lycos semblait être l'aboutissement de la glorieuse carrière d'Héraclès, ce deuxième meurtre marque le renversement de la situation et l'acte irréparable qui scelle la chute définitive du héros.

Le parallélisme accentue dès lors les divergences entre les deux situations. La reprise lexicale du vers 751 en témoigne clairement. On se rappelle la manière dont le chœur commentait les cris de Lycos. Une image très proche, avec l'utilisation du même langage rituel, se trouve maintenant dans la bouche du chœur pour commenter les cris d'Amphitryon : « Voici que commencent des danses sans tambourins, qui n'ont pas la faveur du thyrse de Bromios » (κατάρχεται χορεύματ' ἄτερ τυπάνων / οὐ Βρομίου κεχαρισμένα θύρσῳ, v. 889-890). Le chant agréable des cris de Lycos (φίλιον μέλος) est devenu une danse effrénée, que le chœur associe à la *mania* bachique[166]. C'est qu'entre temps Lyssa a commencé à faire danser

163. Sur la dimension musicale évoquée dans ces vers et ses rapports avec la folie, cf. Wilamowitz 1895 : III, 195-196 et Provenza 2009 : 289-291. Pour le rapport entre Héraclès et la sphère dionysiaque, voir Rocconi 1999. Voir également Wilson 2000 : 433-439.

164. Cf. aussi ce que dit le chœur aux vers 878-879 : ἀποβαλεῖς ὀλεῖς μανιάσιν λύσσαις / χορευθέντ' ἐναύλοις.

165. Pour une analyse détaillée des similitudes formelles entre les deux scènes, voir Kroeker 1938 : 66-68.

166. L'association de la folie avec la *mania* dionysiaque est fréquente dans le théâtre euripidéen : cf. *Ion* 1204, *Or.* 411, mais aussi Soph. *Ant.* 136. À la différence du délire bachique, la folie de Lyssa est meurtrière : cf. *Phoe.* 784-785 : ὦ πολύμοχθος Ἄρης, τί ποθ' αἵματι / καὶ θανάτῳ κατέχῃ Βρομίου παράμουσος ἑορταῖς ; Sur l'opposition entre le chant d'Arès et le chant de Dionysos, voir Mauduit 2008 (notamment p. 12-15).

Héraclès au son de l'*aulos*, comme elle l'annonçait au vers 871 (χορεύσω καὶ καταυλήσω).

La métaphore revient une deuxième fois, de nouveau juste après un cri d'Amphitryon (v. 894-895) :

> Αμ. φυγῇ, τέκν', ἐξορμᾶτε. Χο. δᾴον τόδε
> δᾴον μέλος ἐπαυλεῖται.
>
> A. : Fuyez, les enfants, sauvez-vous ! Ch. : Ruine !
> C'est un chant de ruine au son de l'*aulos*.

Les paroles du chœur reprennent les métaphores précédentes et l'on n'a pas besoin de croire que le chœur parle ici de son propre chant[167]. Cependant, il est vrai que l'utilisation de cette métaphore par le chœur, au moment où il est en train de danser et de chanter au son de l'*aulos*, permet de fondre dans une même image l'action dramatique évoquée et la performance musicale du chœur. À l'insistance sur la dimension auditive et sur le chant s'ajoutent les mouvements convulsifs du chœur, qui se disperse et, par là, donne à voir sa terreur. Nous ne pouvons pas savoir quels étaient les mouvements chorégraphiques ni ce qui se passait concrètement sur la scène par la suite, lorsqu'un tremblement de terre est censé secouer le palais et provoquer l'écroulement du toit[168] (v. 904-905), à cause de l'intervention d'Athéna (v. 906-908). Nonobstant, tout porte à croire que la façon dont ces événements étaient représentés devait avoir un effet émotionnel intense sur les spectateurs.

En se cachant dans le palais pour attendre et tuer Lycos, Héraclès semblait agir de la façon décrite par Amphitryon à l'usurpateur dans le premier épisode[169]. Maintenant, le palais devient aussi le piège auquel Héraclès prend, malgré lui, ses propres enfants et sa femme. De plus, par un renversement significatif, la folie qui s'empare d'Héraclès lui donne l'illusion qu'il est toujours en train de tuer ses ennemis : comme le dira le messager, Héraclès tue ses enfants en les prenant pour ceux d'Eurysthée[170]. La modalité d'action de l'archer s'applique ainsi de manière paradoxale au meurtre des enfants d'Héraclès[171] et il est intéressant de remarquer que, si nous ne savons pas comment le héros a tué Lycos, le messager nous dit expressément qu'il se sert de son arc pour tuer sa femme et l'un de ses enfants (v. 1000).

167. *Pace* Bond 1981 : 299.

168. Les hypothèses les plus variées ont été formulées sur la manière dont le tremblement de terre se réalisait. Voir à ce propos Bond 1981 : 303-304. Nous discuterons plus tard d'une scène de tremblement de terre très semblable dans les *Bacchantes* (v. 585) : cf. *infra*, p. 264 *sqq*.

169. Cf. *supra*, p. 170.

170. Cf. v. 967-971.

171. Voir l'analyse de Padilla 1992 : 3-5.

Du point de vue dramatique également, la représentation du meurtre des enfants redouble le meurtre de Lycos, à travers le recours aux « cris de l'intérieur ». Nous avons vu l'usage original que fait Euripide de cette technique dans l'*Hécube*. De même, dans l'*Oreste*, les cris d'Hélène aux vers 1296 et 1301 laissent ouvertement croire à la possibilité qu'elle ait été effectivement tuée à l'intérieur. Ce n'est que beaucoup plus tard (v. 1494-1495) que l'on apprend, dans la bouche du messager phrygien, qu'Hélène n'est pas morte mais qu'elle a disparu. L'utilisation de ce procédé a aussi quelque chose de particulier dans l'*Héraclès*. En effet, ce n'est pas la victime de l'action violente du héros qui crie. Ce ne sont ni la femme ni les enfants d'Héraclès (à la différence de ceux de Médée[172]) qui font entendre leur voix, mais c'est Amphitryon[173]. De cette manière, le meurtre de la famille d'Héraclès est représenté par les yeux du seul personnage destiné à survivre au drame, mais surtout, même si Amphitryon, contrairement à Hélène dans l'*Oreste*, ne dit jamais rien d'ambigu sur son propre sort, ses interventions concentrent l'attention du public sur lui, dans une pièce qui fait par ailleurs de la paternité un thème majeur. On se demande quel sera son sort. Notons qu'Amphitryon lui-même se montrera ultérieurement préoccupé de son destin et manifestera au chœur sa crainte qu'Héraclès ne se réveille et ne le tue[174]. Le suspense est accru de la sorte jusqu'à la dernière intervention d'Amphitryon. Une fois que le chœur a constaté qu'un tremblement de terre avait fait s'écrouler le toit du palais, on entend Amphitryon s'adresser en coulisse à Athéna : « Hélas, hélas ! Que fais-tu là, enfant de Zeus, dans le palais ? Tu déchaînes contre la maison un tumulte infernal, comme tu le fis jadis avec Encélade »[175].

Mais les raisons et les effets de cette intervention d'Athéna restent sur le moment mystérieuses et le public devra attendre le long récit du messager qui vient d'entrer en scène pour apprendre qu'Athéna n'est pas venue apporter de nouveaux malheurs, mais arrêter la folie d'Héraclès, juste au moment où il s'élançait pour tuer son père (v. 1001). Athéna l'a frappé d'une pierre en pleine poitrine et le héros est tombé par terre, plongé dans le sommeil. Terrassé par Athéna, le glorieux Héraclès, qui avait accompli

172. Eur. *Med.* 1270a-1282.

173. Les vers 886, 889, 891, 894a et 899, que les manuscrits attribuent de manière générale à une voix ἔσωθεν, sont attribués de manière unanime à Amphitryon par tous les éditeurs modernes. Cf. Bond 1981 : 300-301.

174. V. 1055-1056 : ἢ δέσμ' ἀνεγειρόμενος χαλάσας ἀπολεῖ πόλιν, / ἀπὸ δὲ πατέρα, μέλαθρά τε καταρρήξει.

175. V. 906-908 : ἢ ἦ· τί δρᾷς, ὦ Διὸς παῖ, μελάθρῳ ; / τάραγμα ταρτάρειον ὡς ἐπ' Ἐγκελάδῳ ποτέ, Παλλάς, / ἐς δόμους πέμπεις.

son plus grand exploit en revenant de l'Hadès, est à nouveau précipité dans les ténèbres.

3. RÉVEIL ET RETOUR À LA VIE

Revenons tout d'abord au moment où arrive le messager et considérons comment les événements survenus à l'intérieur du palais sont reconstitués et présentés sur la scène. Après avoir notifié l'essentiel (v. 913 : τεθνᾶσι παῖδες), le messager invite le chœur à plaindre le sort de la famille d'Héraclès. Un bref échange lyrique s'établit avant un long récit détaillé (v. 922-1015). Le contexte initial, qui prélude à l'accès de folie et au meurtre, est particulièrement significatif : à l'intérieur du palais, on prépare un sacrifice de purification pour la mort de Lycos (καθάρσια, v. 923). Le détail n'est pas anodin et établit, encore une fois, un rapport étroit entre le meurtre de Lycos et celui des enfants : le sacrifice qui devait purifier la maison du sang de l'usurpateur tourne en massacre de la famille[176].

Dans ce tableau initial, un autre détail mérite un commentaire : il s'agit de l'image associant les enfants d'Héraclès, regroupés autour de l'autel de Zeus avec Mégara et Amphitryon, à un « chœur gracieux » (v. 925 : χορὸς καλλίμορφος). En reprenant la métaphore de la danse effrénée qui a servi à Lyssa puis au chœur à décrire l'accès de folie, ce passage montre bien le contraste entre la situation de paisible harmonie dans laquelle la famille s'apprête à célébrer les rites de purification et la violence que la folie d'Héraclès déchaînera bientôt.

C'est dans une atmosphère empreinte d'un silence sacré[177] marquant l'imminence de l'acte rituel, que la folie commence à se manifester. Alors qu'Héraclès est en train de s'occuper des préliminaires du sacrifice, un autre silence, beaucoup plus inquiétant (v. 930 : ἔστη σιωπῇ), manifeste le changement d'état du héros. Les regards de tous les présents se tournent vers lui, qui « n'était plus le même »[178]. Le messager s'attarde à décrire les symptômes que montre le visage d'Héraclès : la stupéfaction muette, les yeux révulsés et injectés de sang (v. 932-933), la bave à la bouche (v. 934). Si la reprise des symptômes annoncés par Lyssa souligne le lien entre les deux moments, la force dramatique de la description du messager[179] tient à sa scénarisation à l'aide d'une série de procédés destinés à installer le décor des événements relatés et à attirer l'attention sur leur dimension visuelle. Le messager insiste beaucoup sur les regards et les réactions des

176. Le meurtre des enfants est dès lors présenté comme une perversion du rituel sacrificiel, cf. v. 995. Voir à ce propos Foley 1985 : 155-157.

177. V. 927 : φθέγμα δ' ὅσιον εἴχομεν.

178. V. 931 : παῖδες προσέσχον ὄμμ'· ὁ δ' οὐκέθ' αὑτὸς ἦν.

179. Pour une analyse détaillée du récit, cf. De Jong 1991 : 165-171.

différents personnages, à commencer par les serviteurs, qui se dévisagent interloqués et se demandent, entre peur et surprise, si leur maître est fou ou s'il se joue d'eux (v. 950-952). Cette « théâtralisation » de la folie d'Héraclès atteint son paroxysme dans les actions d'Héraclès lui-même. Dans son délire, il croit traverser la région de Mégare jusqu'à Corinthe et mime une participation aux jeux isthmiques (v. 953-958), à la fin de laquelle il s'adresse à un public imaginaire pour s'autoproclamer vainqueur (v. 959-962[180]).

Héraclès croit ensuite être parvenu à Mycènes, où il veut se venger d'Eurysthée. Même les paroles d'Amphitryon qui tâche de le raisonner (v. 965-967) ne servent à rien, ni les cris de Mégara qui essaie de protéger les enfants (v. 975-976). Le point culminant de la tension est atteint lorsque le deuxième enfant s'adresse directement à son père en le suppliant de ne pas le tuer[181] (v. 988-989), mais Héraclès ne comprend pas et continue son massacre. Si la folie était suscitée par une déesse, Lyssa, ce n'est que l'intervention d'une autre déesse qui peut l'arrêter. Athéna frappe Héraclès d'une pierre sur la poitrine, avant qu'il ne tue Amphitryon. De cette manière, la déesse arrête sa fureur et le plonge dans un sommeil profond qui permet à Amphitryon et aux serviteurs de le lier à une colonne. La folie d'Héraclès a pris fin et le récit du messager laisse la place à la complainte du chœur.

La mort sous toutes ses formes

Le chœur essaie de réagir au récit du messager par un chant approprié, il cherche les exemples mythologiques les plus adaptés, il se demande : « Quel gémissement, quelle complainte, quel chant funèbre ou quel chœur d'Hadès vais-je entonner ? »[182]. C'est alors que les portes de la maison s'ouvrent et l'intérieur du palais devient visible pour tous les spectateurs[183] : « Regardez ! La porte de la haute demeure s'ouvre à deux battants. Hélas ! Regardez les enfants, les malheureux, étendus devant leur pauvre père, qui dort d'un sommeil inquiétant, après avoir tué ses enfants »[184].

180. Le vers 962 en particulier fait allusion à la formule typique des hérauts : ἀκούετε λεώ. Cf. Aristoph. *Pax* 551, *Av.* 448 à lire avec la scholie ; Sus. fr. 1 KA.

181. De même, Penthée adresse une supplication inutile à Agavé dans les *Bacchantes* (v. 1118-1121).

182. V. 1025-1027 : τίνα στεναγμὸν / ἢ γόον ἢ φθιτῶν ᾠδὰν ἢ τίν' Ἄι- / δα χορὸν ἀχήσω ;

183. Les interprètes pensent en général à l'utilisation de l'ἐκκύκλημα : cf. Taplin 1977 : 442, Bond 1981 : 329-330, Halleran 1984 : 89, Halleran 1988b : 55, Barlow 1996 : 169. Sur l'ἐκκύκλημα, cf. aussi Di Benedetto-Medda 1997 : 22-24 et, sur la scène de l'*Héraclès*, p. 133.

184. V. 1029-1034 : ἴδεσθε, διάνδιχα κλῇθρα / κλίνεται ὑψιπύλων δόμων. / ἰώ μοι· / ἴδεσθε δὲ τέκνα πρὸ πατρὸς / ἄθλια κείμενα δυστάνου, / εὕδοντος ὕπνον δεινὸν ἐκ παίδων φόνου.

La présentation du cadavre est un élément central dans la tragédie[185]. Après le meurtre ou le suicide, qui ne sont en général pas directement montrés aux spectateurs, le corps est exposé à la vue de tous et fait l'objet de la complainte du chœur ou des personnages[186]. Si la mort a eu lieu dans un espace lointain, à la suite du récit d'un messager relatant les événements, les restes sont transportés sur la scène par un personnage ou par des serviteurs. C'est ce qui se passe dans les *Sept contre Thèbes*, dans l'*Antigone* (Hémon), et, chez Euripide, dans *Andromaque*, *Électre* (Égisthe), les *Troyennes*, les *Phéniciennes* et dans les *Bacchantes*, où l'arrivée du cadavre démembré de Penthée donne lieu à une scène de recomposition du corps. Si au contraire la mort s'est produite à l'intérieur du palais, le défunt est transporté à l'extérieur ou bien rendu visible par l'ouverture des portes, comme c'est le cas dans l'*Héraclès*. Ce procédé avait déjà été utilisé par Eschyle dans l'*Agamemnon* et les *Choéphores*, et revient dans l'*Antigone* (Eurydice) et dans l'*Électre* sophocléenne, dans l'*Hippolyte* (Phèdre), l'*Hécube* (les enfants de Polymestor) et l'*Électre* d'Euripide (Clytemnestre et Égisthe).

Cette manière de présenter les cadavres reprend un procédé plus général que l'on trouve souvent dans la tragédie attique, et qui consiste à donner à voir les effets d'une action précédemment relatée par un récit ou exprimée par les cris venant de l'intérieur du palais. Cette technique n'est pas limité à la présentation de la mort et des cadavres. Dans l'*Œdipe roi*, après avoir compris la vérité sur son identité, le personnage rentre dans le palais où il s'aveugle. Après le chant du chœur, un messager vient raconter la mort de Jocaste et l'aveuglement d'Œdipe. À la fin de son récit, le messager annonce l'ouverture des portes, selon le souhait exprimé par Œdipe lui-même de montrer le criminel au peuple[187]. C'est ainsi qu'après avoir entendu le récit de l'aveuglement d'Œdipe, le chœur et les spectateurs peuvent en voir les effets. Dans l'*Hippolyte*, après le récit du messager venu rapporter à Thésée qu'un monstre marin a causé la perte de son fils (v. 1153-1266), des serviteurs ramènent sur la scène Hippolyte mourant[188]

185. Sur la présentation du cadavre et sa fonction sur la scène tragique, voir l'étude de Deforge 1997 et Di Benedetto-Medda 1997 : 284-301.

186. C'est en général une réaction de douleur que provoque l'exposition du cadavre. De manière différente, dans l'*Électre* d'Euripide, l'arrivée sur la scène du cadavre d'Égisthe provoque la joie et la réaction injurieuse d'Électre.

187. V. 1287-1288 : βοᾷ διοίγειν κλῆθρα καὶ δηλοῦν τινα / τοῖς πᾶσι Καδμείοισι τὸν πατροκτόνον.

188. L'arrivée d'Hippolyte est pourtant annoncée ici : le messager en demande la permission à Thésée (v. 1261-1266). Par ailleurs, Hippolyte arrive après l'apparition d'Artémis ; cet expédient permet de faire en sorte que l'innocence d'Hippolyte soit déjà bien établie lorsqu'il arrive et laisse ainsi la place à une complainte unanime du destin du héros.

(v. 1347). Dans les *Trachiniennes*, Sophocle avait utilisé de manière originale cette méthode de présentation. Hyllos vient d'abord raconter à Déjanire que la tunique qu'elle a offerte à Héraclès n'était pas un philtre d'amour mais un poison qui s'est collé à la peau en causant au héros d'horribles souffrances (v. 749-812). Ensuite, Déjanire entre dans le palais et la nourrice vient annoncer qu'elle s'est poignardée (v. 871-946). Ainsi, au moment où l'on s'attendrait à la présentation du cadavre de Déjanire, c'est Héraclès agonisant qui est conduit sur la scène (v. 974). Dans *Hécube*, l'ouverture de la tente laisse sortir Polymestor aveuglé en même temps qu'elle laisse voir les cadavres de ses enfants (v. 1049-1055).

Le passage d'une représentation verbale à une représentation visuelle entraîne des conséquences émotionnelles importantes. La présentation du cadavre suscite la complainte, l'arrivée d'Héraclès dans les *Trachiniennes* et d'Hippolyte dans le drame homonyme permet la mise en scène de la souffrance et de l'agonie des deux héros. Les émotions accumulées dans les scènes précédentes peuvent enfin trouver leur expression. L'exemple le plus clair est peut-être constitué par l'*Œdipe roi*[189]. Après avoir appris le sort du personnage par la bouche du messager, le chœur peut finalement constater par lui-même la mutilation du héros : « Quelle souffrance terrible à voir pour des hommes ! » (v. 1296 : Ὦ δεινὸν ἰδεῖν πάθος ἀνθρώποις), commente-t-il. L'apparition d'Œdipe était savamment préparée par le récit du messager, entièrement construit sur l'opposition entre ce qu'« on peut voir » et ce qui est « caché »[190]. Bien qu'il annonce, en s'adressant au chœur, que « le plus douloureux de ces actions t'échappe, car tu ne les vois pas »[191], le messager prépare l'ouverture des portes et l'expression de la douleur du chœur. Ce passage de l'audition à la vision et au *pathos* qui l'accompagne était déjà annoncé dans les premières paroles que le messager adressait aux choreutes au début de son récit : « Qu'allez-vous entendre, qu'allez-vous voir, qu'allez-vous souffrir ! » (v. 1224-1225 : οἷ' ἔργ' ἀκούσεσθ', οἷα δ' εἰσόψεσθ', ὅσον δ' / ἀρεῖσθε πένθος).

Dans l'*Héraclès*, l'ouverture des portes prend place au cours d'une scène d'une étendue considérable, où l'exposition de l'espace intérieur – avec les cadavres des enfants et de Mégara, et la colonne brisée à laquelle Héraclès est attaché – représente le point culminant de la mise en scène du meurtre des enfants. Annoncé par Lyssa, porté sur la scène par les cris en coulisse d'Amphitryon, rapporté par le récit du messager, le désastre de la famille d'Héraclès est finalement révélé aux yeux de tous. La complexité de ce

189. Sur les conséquences émotionnelles qu'entraîne l'apparition d'Œdipe aveuglé, voir l'analyse de Calame 2005 : 201-211. On pourra également compléter l'analyse avec notre étude, Marseglia 2015b.

190. Voir à ce propos Segal 1993b : 266-267.

191. V. 1237-1238 : Τῶν δὲ πραχθέντων τὰ μὲν / ἄλγιστ' ἄπεστιν· ἡ γὰρ ὄψις οὐ πάρα.

procédé, qui combine toutes les possibilités de présentation de la mort, n'est pas sans faire penser, une fois encore, à l'*Agamemnon*, où la mort du roi est d'abord annoncée par la scène du tapis et les visions de Cassandre, puis se réalise par les cris de l'intérieur du palais avant que le cadavre ne soit montré[192]. Dans la tragédie eschyléenne, un dernier moment s'y ajoute : Clytemnestre, à côté des corps de son mari et de Cassandre, raconte une dernière fois le meurtre (v. 1376-1406). Dans l'*Héraclès*, le héros ne peut pas revendiquer son exploit avec la fierté de Clytemnestre, mais ce dernier passage n'est pas absent : c'est à Amphitryon que revient la douloureuse tâche d'aider son fils à recouvrer ses esprits en lui faisant prendre conscience de ce qu'il a fait (v. 1109-1145).

L'impossibilité du chant et la critique des récits des poètes

La scène qui suit l'ouverture des portes a quelque chose de très original. Le chœur décrit d'abord l'affreux spectacle qui s'offre à ses yeux : les cadavres des enfants, Héraclès endormi et lié à une colonne. L'attention se tourne ensuite vers Amphitryon, qui s'avance à petits pas vers les vieillards du chœur, pour les inviter à arrêter leur chant (v. 1042-1044) :

> Καδμεῖοι γέροντες, οὐ σῖγα σῖ-
> γα τὸν ὕπνῳ παρειμένον ἐάσετ' ἐκ-
> λαθέσθαι κακῶν ;
>
> Vieux Cadméens, silence ! silence !
> Ne voulez-vous pas le laisser oublier ses malheurs
> dans l'abandon du sommeil ?

Dans le dialogue lyrique entre Amphitryon et le chœur, s'opposent le désir d'entonner le chant de deuil et la nécessité de se taire pour ne pas réveiller Héraclès et éviter que la fureur meurtrière ne recommence[193]. De manière paradoxale, Amphitryon en arrive à lui demander d'entonner son chant en silence (v. 1053-1054 : οὐκ ἀτρεμαῖα θρῆνον αἰ- / άξετ', ὦ γέροντες ;). Les choreutes protestent, ce qu'on leur demande de faire est impossible ; ils

192. Voir en particulier l'analyse de Deforge 1997 : 69-76. Sur l'*Héraclès*, cf. Lebeau 2003 : 304-305.

193. Les savants ont remarqué qu'une scène du même type réapparaît au début de l'*Oreste* (v. 140-210), cf. notamment Bond 1981 : 332-333. Ajoutons que le motif est également présent dans les *Trachiniennes* (v. 974-975), lorsque le vieillard demande à Hyllos de ne pas faire de bruit pour ne pas réveiller Héraclès. Cf. aussi l'invitation de Néoptolème au chœur dans Soph. *Phil.* 825, 865 et les remarques du chœur dans *OT* 896. Le même motif se trouve tourné en ridicule dans le *Cyclope*, où Ulysse demande au chœur de faire silence pour ne pas réveiller le Cyclope : σιγᾶτε πρὸς θεῶν, θῆρες, ἡσυχάζετε, / συνθέντες ἄρθρα στόματος· οὐδὲ πνεῖν ἐῶ, / οὐ σκαρδαμύσσειν οὐδὲ χρέμπτεσθαί τινα, / ὡς μὴ 'ξεγερθῇ τὸ κακόν, ἔστ' ἂν ὄμματος / ὄψις Κύκλωπος ἐξαμιλληθῇ πυρί (v. 624-628). Cf. Soph. *Ichn.* fr. 314, 221-222 Radt et Aristoph. *Pax* 309.

demandent si Héraclès dort et cherchent presque à profiter de ce moment pour entonner un bref chant sous forme antiphonique (v. 1064-1067a).

Le chœur semble être incapable de trouver les paroles, incapable de chanter, condition étonnante s'il en est pour ces vieillards qui soulignaient l'importance et la force de la parole poétique, revendiquaient leur rôle de chanteurs et dominaient par leurs airs la première partie du drame. Au contraire, cette dernière intervention chorale renverse l'image précédente du chant et de sa force de célébration et de consolation. Cet aspect est évident dès les premiers vers du bref poème astrophique qui sert de quatrième *stasimon*. Le chœur commence en évoquant deux paradigmes mythologiques de cruauté sanguinaire, celui des filles de Danaos qui tuèrent leurs maris (v. 1016-1018) et celui de Procné qui tua son enfant pour se venger de son mari Térée (v. 1021-1022a). Les critiques se sont interrogés sur la pertinence des deux exemples évoqués[194]. En effet, c'est le chœur lui-même qui les remet en question ! Dans le premier comme dans le second des cas, le chœur finit par conclure qu'il ne peuvent pas être comparés au sort d'Héraclès, qui les dépasse tous deux en malheur (v. 1019-1020 et 1022b-1027). Dans les exemples mythologiques, le chœur ne trouve donc pas les précédents consolatoires aptes à atténuer la douleur, comme c'est d'ordinaire le cas[195] ; au contraire, il y trouve la confirmation de l'unicité du destin et du malheur d'Héraclès[196].

L'exemple de Procné est intéressant d'un autre point de vue. On connaît le récit légendaire : lorsque Térée apprend que Procné et sa sœur Philomèle ont tué Itys et le lui ont servi à manger, il s'élance à la poursuite des deux femmes, qui sont métamorphosées respectivement en rossignol et en hirondelle[197]. Dès lors, le chant du rossignol était interprété par les Grecs comme le dernier appel désespéré de la mère à son enfant et c'est pour cette association avec la musique que l'histoire de Procné est généralement évoquée sur la scène tragique[198]. On se souvient de la métaphore du « cygne chanteur », qui revient à plusieurs reprises dans la première partie de l'*Héraclès* pour décrire le rôle de chantre de la gloire d'Héraclès que le chœur revendique pour lui-même. Maintenant, par l'allusion à l'histoire douloureuse de Procné, le chœur évoque un nouveau modèle de

194. Cf. la discussion de Bond 1981 : 324-325.

195. Sur l'utilisation des exemples mythologiques à des fins de consolation dans la tragédie, cf. Pattoni 1988 (en particulier les p. 253-255). À propos de l'*Héraclès*, voir aussi Nicolai 2005 : 99-101.

196. Sur le renversement du motif *non tibi hoc soli* opéré par le chœur, cf. Mirto 1997 : 11-12.

197. Cf. Apollod. *Bibl.* 3, 14, 8.

198. Sur le rossignol-Procné qui appelle Itys, voir en particulier *Agam.* 1142-1145. Cf. aussi Aesch. *Supp.* 60-67 et Soph. *El.* 148-149.

chant[199]. Du chant de louange du cygne au chant de deuil du rossignol, le renversement ne pourrait être plus radical.

Le chœur ne semble pourtant pas être capable d'assumer pleinement son rôle de chanteur du malheur présent d'Héraclès. C'est ainsi qu'il projette l'image de l'« oiseau pleurant » sur Amphitryon juste après l'ouverture des portes du palais[200]. L'imagerie ornithologique revient à plusieurs reprises dans l'*Héraclès* pour exprimer la protection de l'adulte envers ses petits. Au début de la pièce, Mégara dit « abriter ses enfants, cachés sous ses ailes, comme le fait une poule avec ses poussins »[201]. Dans sa discussion avec Lycos, Amphitryon regrette que la Grèce entière ne soit pas accourue apporter son aide aux « poussins » (νεοσσοί) d'Héraclès (v. 224). Peu avant le dernier chant choral, l'image réapparaissait deux fois dans le récit du messager. Au vers 974, un enfant se blottit sous l'autel « comme un oiseau » (ὄρνις ὥς) ; au vers 982, après avoir tué un autre de ses enfants, Héraclès s'en réjouit : « Voilà mort l'un des poussins (νεοσσός) d'Eurysthée ! » Ces différents usages de la même analogie expriment parfaitement le renversement de la situation des enfants, les petits à protéger devenus les proies de la chasse furieuse de leur père. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre l'image d'« oiseau pleurant » que le chœur applique à Amphitryon et dont l'exemple de Procné représente l'antécédent mythologique. Maintenant qu'il ne peut plus protéger ses enfants, il ne reste à Amphitryon qu'à en pleurer la mort.

Par ailleurs, en appliquant cette image à Amphitryon, le chœur paraît renoncer à son rôle de chanteur et déléguer la tâche au vieux père d'Héraclès, avant même que celui-ci ne lui demande de faire silence. Dans la brève complainte antiphonique (v. 1064-1067a) qu'ils entonnent, les choreutes occupent la place de l'ἔξαρχος, contrairement à l'usage qui voit en général le groupe choral répondre aux invitations du soliste[202]. Sa qualité de chanteur revendiquée dans la première partie du drame est remise en cause : Amphitryon l'invite à se taire et le chœur se trouve progressivement réduit au silence. Au cours de cette dernière intervention, la voix chorale se brise et s'effrite : après avoir chanté les vers 1016-1041 jusqu'à l'ouverture

199. C'est ainsi qu'il faut interpréter à notre avis l'expression concise par laquelle le chœur décrit le meurtre d'Itys comme un « sacrifice offert aux Muses » (v. 1022 : θυόμενον Μούσαις), expression qui a semblé trop « cynique » à la critique (cf. Bond 1981 : 327). L'évocation des Muses prend tout son sens en ce qu'elle renvoie au chant et à la situation actuelle.

200. V. 1039-1041 : ὁ δ' ὥς τις ὄρνις ἄπτερον καταστένων / ὠδῖνα τέκνων [...] / πάρεσθ' ὅδε.

201. V. 71-72 : οὓς ὑπὸ πτεροῖς / σώζω νεοσσοὺς ὄρνις ὡς ὑφειμένους.

202. Voir, par exemple, *Il.* 24, 746-747 : Ὣς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες. / τῇσιν δ' αὖθ' Ἑκάβη ἀδινοῦ ἐξῆρχε γόοιο. Cf. à ce propos Harvey 1955 : 168-169. Sur l'inversion des rôles dans cette scène de l'*Héraclès*, voir Battezzato 1995 : 147-152.

des portes, le chœur engage un dialogue lyrique avec Amphitryon, pendant lequel il cède progressivement la place à son interlocuteur[203] (v. 1042-1088) et après lequel il n'interviendra presque plus.

Contraint à ne plus chanter, le chœur ne peut plus célébrer la gloire d'Héraclès et ne sait pas en déplorer le destin. Face à l'énormité du malheur qui accable le héros, les exemples mythologiques montrent leurs limites ne pouvant procurer aucune consolation. De la même manière, Thésée essaiera d'apaiser Héraclès en s'appuyant sur des arguments empruntés à la mythologie : les récits des poètes (ἀοιδῶν... λόγοι) n'attestent-ils pas que même les dieux ont commis toute espèce de crimes ? Pourtant, ne pouvant y échapper, ils se résignent à vivre avec leurs fautes. De plus il faut qu'Héraclès cède au destin et endure ce que le sort lui a réservé[204]. Mais Héraclès refuse cette consolation, il ne peut pas croire à l'immoralité du comportement divin[205] car « un dieu, s'il est vraiment dieu, n'a besoin de rien : ce ne sont que de misérables récits de poètes »[206] (v. 1345-1346 : δεῖται γὰρ ὁ θεός, εἴπερ ἔστ' ὀρθῶς θεός, / οὐδενός· ἀοιδῶν οἵδε δύστηνοι λόγοι). Ce n'est pas dans l'apaisement proposé par Thésée qu'Héraclès trouvera la force d'accepter son destin et de renoncer au projet de se donner la mort.

Avant d'analyser le processus qui mène Héraclès à recouvrer ses esprits et à accepter l'amitié de Thésée, revenons au dernier chant du chœur. S'il n'est pas de complainte possible, l'émotion dominante est la terreur. Amphitryon craint qu'Héraclès ne se réveille et ne le tue à son tour ; il invite plusieurs fois le chœur à rester silencieux, s'approche de son fils pour vérifier qu'il dort encore, tend l'oreille (v. 1060 : φέρε, πρὸς οὖς βάλω), projette de se cacher. Héraclès semble dormir, mais se retourne et s'agite. La tension monte jusqu'au moment où Héraclès se réveille. Amphitryon s'en aperçoit et invite les vieillards à s'enfuir, comme ils l'avaient déjà fait à l'apparition d'Iris et Lyssa[207]. Le chœur se disperse et se cache avec

203. Le chœur ne chante que 13 vers comparés aux 34 d'Amphitryon.

204. V. 1313-1319 : οὐδεὶς δὲ θνητῶν ταῖς τύχαις ἀκήρατος, / οὐ θεῶν, ἀοιδῶν εἴπερ οὐ ψευδεῖς λόγοι. / οὐ λέκτρ' ἐν ἀλλήλοισιν, ὧν οὐδεὶς νόμος, / συνῆψαν ; οὐ δεσμοῖσι διὰ τυραννίδα / πατέρας ἐκηλίδωσαν ; ἀλλ' οἰκοῦσ' ὅμως / Ὄλυμπον ἠνέσχοντό θ' ἡμαρτηκότες.

205. V. 1341-1344 : ἐγὼ δὲ τοὺς θεοὺς οὔτε λέκτρ' ἃ μὴ θέμις / στέργειν νομίζω δεσμά τ' ἐξάπτειν χεροῖν / οὔτ' ἠξίωσα πώποτ' οὔτε πείσομαι / οὐδ' ἄλλον ἄλλου δεσπότην πεφυκέναι.

206. Sur cet aspect, voir Stinton 1976 : 87-89. Pour une analyse du rapport entre la réponse d'Héraclès et les paroles de Thésée, cf. Bond 1981 : 399 et Halleran 1986 : 171-181. On peut trouver une discussion des diverses interprétations auxquelles ces vers ont donné lieu dans Lawrence 1998.

207. V. 1081-1084 : φυγὰν φυγάν, γέροντες, ἀποπρὸ δωμάτων / διώκετε· φεύγετε μάργον / ἄνδρ' ἐπεγειρόμενον. On remarquera la répétition φυγὰν φυγάν qui transmet bien la terreur d'Amphitryon et rappelle le φυγῇ φυγῇ du vers 818, à l'apparition de Lyssa.

Amphitryon, sur un côté, loin du champ visuel d'Héraclès[208], pour guetter l'évolution du comportement du héros. Ils ne se montrent qu'après avoir été rassurés par les premières paroles d'Héraclès et ne s'approchent qu'avec beaucoup de prudence.

Un nouvel Hadès

Héraclès reprend lentement connaissance. La première étape de ce processus est la prise de conscience de la réalité physique qui l'entoure : « Je respire et je vois (δέδορκα) ce que je dois : le ciel, la terre et les traits du soleil »[209]. Cette insistance sur la vue, sur sa capacité retrouvée à voir le monde « comme il faut » montre d'emblée que l'accès de folie, caractérisé par les yeux révulsés, a disparu avec le sommeil. Lors de son réveil, pourtant, Héraclès est désorienté : il a tout oublié, non seulement sa folie meurtrière, mais aussi tout ce qui l'a précédée, l'assassinat de Lycos et même son retour de l'Hadès. C'est pourquoi il ne reconnaît pas l'endroit où il se trouve ni les cadavres qui sont à côté de lui. Ses armes seulement, l'arc et les flèches, lui semblent familières et il les décrit, d'une manière tragiquement ironique, comme les seuls moyens de défense qui l'ont accompagné dans ses expériences. D'où le doute d'être redescendu dans l'Hadès (v. 1101-1102) :

> οὔ που κατῆλθον αὖθις εἰς Ἅιδου πάλιν,
> Εὐρυσθέως δίαυλον ἐξ Ἅιδου μολών ;
>
> Suis-je descendu une deuxième fois dans l'Hadès
> après avoir parcouru aux ordres d'Eurysthée
> le double chemin pour en revenir ?

Mais, comble de la désorientation, il ne voit pas non plus les points de repères traditionnels de l'Hadès, ni Pluton ou Perséphone, ni la roche que Sisyphe fait rouler (v. 1103-1105).

Profondément troublé, Héraclès appelle à l'aide. C'est à ce moment qu'Amphitryon et le chœur se manifestent. Pendant la scène suivante, Amphitryon délie Héraclès et l'aide à reconstruire le cours des événements. La scène rappelle le dialogue qui s'instaure de manière semblable entre Cadmos et Agavé dans les *Bacchantes*, à ceci près qu'Agavé apparaît sur la scène encore délirante, alors qu'ici Héraclès est déjà remis de sa folie et le

208. Héraclès ne voit en effet personne à côté de lui (cf. v. 1106-1107 : ὠή, τίς ἐγγὺς ἢ πρόσω φίλων ἐμῶν, / δύσγνοιαν ὅστις τὴν ἐμὴν ἰάσεται ;).

209. V. 1089-1090 : ἔμπνους μέν εἰμι καὶ δέδορχ' ἅπερ με δεῖ, / αἰθέρα τε καὶ γῆν τόξα θ' ἡλίου τάδε. De manière semblable, la première chose que demande Cadmos à Agavé dans les *Bacchantes*, pour qu'elle recouvre ses esprits, est de regarder le ciel. Cf. *Bac.* 1264 : πρῶτον μὲν ἐς τόνδ' αἰθέρ' ὄμμα σὸν μέθες. Pour une analyse des deux scènes, voir l'étude, désormais classique, de Devereux 1970. Nous reviendrons sur ces aspects dans notre analyse des *Bacchantes* : cf. *infra*, p. 292 *sqq*.

dialogue avec son père ne sert qu'à lui donner les informations nécessaires à combler les vides de son état amnésique[210]. Le point culminant de cet échange est constitué par la reconnaissance de ces cadavres qu'Héraclès avait déjà remarqués sans les identifier : « Voilà, observe (θέασαι) les corps de ces enfants », lui ordonne Amphitryon. « Hélas ! Quelle est cette vision (ὄψιν) que j'ai sous les yeux (δέρκομαι), malheureux que je suis ! », répond Héraclès[211].

Le processus de remémoration passe donc, pour Héraclès, par la vision des effets douloureux de sa folie meurtrière et par le récit d'Amphitryon qui lui explique qu'il en a été lui-même l'inconscient responsable[212]. Ayant compris ce qu'il a fait, Héraclès réalise que, s'il n'est pas dans l'Hadès, c'est seulement parce qu'il est précipité dans des ténèbres plus sombres encore : « Hélas ! C'est un nuage de pleurs qui m'entoure ! »[213]. Lorsqu'il dormait, le chœur décrivait déjà son sommeil en des termes proches de ceux qui servent à évoquer la mort dans l'épopée homérique[214] et nous savons que la mort et le sommeil, frères et enfants de Nuit selon la *Théogonie* d'Hésiode[215], étaient considérés par les Grecs comme deux états très proches. Maintenant qu'il s'est réveillé, Héraclès connaît un nouvel Hadès et de nouvelles ténèbres. Même Thésée l'exprime de manière claire, lorsqu'il lui dit : « Il n'y a pas de ténèbres (σκότος) qui contiennent un nuage assez noir pour cacher l'ensemble de tes malheurs »[216].

Nous ne sommes pas étonnés alors d'apprendre qu'Héraclès est décidé à retourner dans l'Hadès en se donnant la mort[217]. Il vient tout juste

210. Comme le montre Devereux 1970 : 35, sur cet aspect les deux scènes diffèrent. Pour une comparaison avec le rapport médecin-patient dans les traités hippocratiques, voir aussi les remarques de Bardi 2003 : 109-110.

211. V. 1131-1132 : {Αμ.} ἰδού, θέασαι τάδε τέκνων πεσήματα. / {Ηρ.} οἴμοι· τίν' ὄψιν τήνδε δέρκομαι τάλας ; Ces vers rappellent, encore une fois, les *Bacchantes* et le point culminant du processus par lequel Agavé parvient à recouvrer ses esprits et à comprendre ce qu'elle a fait. Cf. *Bac.* 1279-1280 : {Κα.} σκέψαι νυν ὀρθῶς· βραχὺς ὁ μόχθος εἰσιδεῖν. / {Αγ.} ἔα, τί λεύσσω ; τί φέρομαι τόδ' ἐν χεροῖν ;

212. À la question d'Héraclès, qui lui demande qui est le responsable de la mort de ses enfants et de sa femme, Amphitryon répond en évoquant, de manière significative, la co-responsabilité d'Héra, mais aussi de l'arme qu'Héraclès a utilisée pour tuer ses enfants, son arc : σὺ καὶ σὰ τόξα καὶ θεῶν ὃς αἴτιος (v. 1135). Par là, il souligne donc l'utilisation détournée qu'Héraclès en a faite.

213. V. 1140 : αἰαῖ· στεναγμῶν γάρ με περιβάλλει νέφος.

214. V. 1071 : νὺξ ἔχει βλέφαρα παιδὶ σῷ. Sur la métaphore des ténèbres et de la nuit pour décrire la mort, cf. *supra*, p. 62 *sq*. Sur l'association entre Sommeil et Mort, cf. Vernant 1989 : 13-16.

215. Hes. *Theog.* 211-212, 756.

216. V. 1216-1217 : οὐδεὶς σκότος γὰρ ὧδ' ἔχει μέλαν νέφος / ὅστις κακῶν σῶν συμφορὰν κρύψειεν ἄν.

217. Sur les raisons qui poussent Héraclès à vouloir se donner la mort, cf. Adkins 1966 : 214-215.

d'énoncer son projet quand, dernière surprise et dernier renversement dramatique, Thésée apparaît sur la scène. Héraclès s'inquiète de l'arrivée inattendue de son ami : « On me verra (ὀφθησόμεσθα) et la contamination du meurtre de mes enfants parviendra jusqu'aux yeux (ἐς ὄμμαθ' ἥξει) du plus cher de mes hôtes »[218]. Remarquons l'insistance sur la dimension visuelle : Héraclès décide alors de se voiler la tête (v. 1158), dans un geste qui acquiert une double valeur. D'une part, il lui permet de se soustraire au regard des autres, en évitant ainsi la censure sociale et le jugement de condamnation qui s'y attache[219]. D'autre part, le geste d'Héraclès est une marque d'affection envers son ami, visant à éviter qu'il soit contaminé par la vue du coupable d'un crime aussi terrible[220].

Le geste par lequel Héraclès se voile la tête est un geste de substitution au suicide[221], qui se double ici d'un autre expédient, très efficace également d'un point de vue dramatique. En effet, en même temps qu'il se voile la tête, Héraclès s'enferme dans le silence : en se limitant à quelques gestes de la main, il refuse d'établir avec son ami toute communication verbale et de le contaminer à travers ses paroles[222]. Thésée, pourtant, après avoir été renseigné par Amphitryon sur les douloureux événements dont Héraclès a été la cause, s'adresse à lui, lui demande à plusieurs reprises de découvrir sa tête et réfute ses scrupules religieux : au nom de l'amitié qui les unit, il ne craint aucune contamination, car « aucun démon vengeur ne pourrait passer d'un ami à l'autre » (v. 1284).

Cette dernière partie du drame met en scène le processus à travers lequel Thésée parvient à convaincre Héraclès d'abandonner l'idée du suicide. Pour ce faire, il faut d'abord réintégrer Héraclès, qui reste voilé et silencieux, dans la communication et, par là, dans la vie. Thésée lui demande de se découvrir la tête[223], Amphitryon l'en supplie même, mais

218. V. 1155-1156 : ὀφθησόμεσθα καὶ τεκνοκτόνον μύσος / ἐς ὄμμαθ' ἥξει φιλτάτῳ ξένων ἐμῶν.

219. Héraclès rend cette raison encore plus explicite aux v. 1287-1289 : κἄπειθ' ὑποβλεπώμεθ' ὡς ἐγνωσμένοι, / γλώσσης πικροῖς κέντροισι †κληδουχούμενοι†· / Οὐχ οὗτος ὁ Διός, ὃς τέκν' ἔκτεινέν ποτε / δάμαρτά τ' ; οὐ γῆς τῆσδ' ἀποφθαρήσεται ; Nous avons vu le même désir de « ne pas être vu » lié à la censure sociale chez Phèdre (*Hipp.* 430) : cf. *supra*, p. 141 *sq*.

220. Bond 1981 : 359 cite comme parallèles tragiques de contamination par le regard Eur. *El.* 1195-1197, *Hipp.* 946-947, *Or.* 512-514, *IT* 1218, auxquels nous ajoutons volontiers la scène finale d'*Œdipe roi* (voir notamment v. 1424-1431).

221. Mirto 1997 : 245 renvoie de manière pertinente à *Od.* 10, 50-54, où Ulysse renonce à l'idée de se jeter dans la mer et se couvre la tête.

222. V. 1219 : ὡς μὴ μύσος με σῶν βάλῃ προσφθεγμάτων ; Cf. également le v. 1284. Sur la contamination à travers l'ouïe, cf. Aesch. *Eum.* 448-449, Eur. *Or.* 75, *El.* 1294 et *IT* 951. Voir Bond 1981 : 359. Pour une analyse de l'association entre regard et écoute dans la communication, voir Rizzini 1998 : 105-110.

223. Cf. v. 1202, 1215.

Héraclès semble être déterminé à ne pas céder. C'est alors Thésée lui-même qui prend l'initiative[224] (v. 1226-1227) :

> ἀνίστασ', ἐκκάλυψον ἄθλιον κάρα,
> βλέψον πρὸς ἡμᾶς.
> Lève-toi, découvre ta tête accablée de souffrance,
> regarde vers moi.

Une fois le voile enlevé, Héraclès brise aussi son silence et franchit ainsi le premier pas vers l'acceptation de la vie. Il est intéressant de remarquer que, juste avant de découvrir la tête d'Héraclès, Thésée évoque le moment où son ami lui a sauvé la vie en le faisant sortir de l'Hadès, « lorsque, de chez les morts, tu m'as ramené à la lumière »[225]. De manière parallèle, c'est Thésée qui, maintenant, selon le principe de réciprocité qui est à la base de l'amitié[226], ramène Héraclès à la lumière, en lui ôtant son voile.

Dans la discussion avec Thésée, Héraclès défend d'abord sa position. Il refuse la consolation d'ordre mythologique que lui offre son ami[227], mais finit par céder à l'idée que se tuer signifierait faire preuve de couardise[228] (v. 1347-1348). C'est pourquoi il consent à suivre Thésée à Athènes et accepte l'hospitalité que son ami lui offre de son vivant de même que les honneurs qu'il préfigure pour lui après sa mort (v. 1326-1335). Ainsi prend-il congé de son père pour se diriger vers Athènes, mais non sans avoir jeté un dernier regard à ses enfants et à cet Hadès qu'étaient devenues pour lui sa maison et la cité de Thèbes[229].

La double course d'Héraclès

L'intervention de Thésée permet d'achever le double passage d'Héraclès des ténèbres à la lumière. Donné pour mort après être descendu dans l'Hadès pour capturer Cerbère et accomplir son dernier travail, il en revient juste à temps pour libérer sa famille des menaces de l'usurpateur Lycos en lui donnant la mort. Rendu fou par Lyssa et précipité dans l'horreur d'un crime affreux, il ne revient sur son choix de se suicider que grâce à l'intervention de Thésée et à son amitié. Une image semble bien synthétiser ce qu'a vécu Héraclès.

224. Bond 1981 : 375 semble impliquer qu'Héraclès se dévoile la tête lui-même. Barlow (1996) paraît le suivre dans la didascalie qu'elle ajoute à sa traduction (p. 109), mais dit justement dans son commentaire que c'est Thésée qui le dévoile (p. 176). Les vers 1229-1231 montrent en effet de manière très claire que l'action est accomplie par Thésée : {Ηρ.} Θησεῦ, δέδορκας τόνδ' ἀγῶν' ἐμῶν τέκνων ; / {Θη.} ἤκουσα καὶ βλέποντι σημαίνεις κακά. / {Ηρ.} τί δῆτά μου κρᾶτ' ἀνεκάλυψας ἡλίῳ ; Cf. Kaimio 1988 : 51.

225. V. 1222 : ὅτ' ἐξέσωσάς μ' ἐς φάος νεκρῶν πάρα.

226. Voir l'évocation de la χάρις, v. 1223.

227. Cf. *supra*, p. 192.

228. Sur cet aspect du dialogue entre Thésée et Héraclès, voir Bardi 2003 : 97.

229. V. 1406 : Θησεῦ, πάλιν με στρέψον ὡς ἴδω τέκνα.

On la trouve dans le deuxième *stasimon*, c'est-à-dire juste après son retour de l'Hadès, le chœur célébrant ses exploits et sa gloire dans un chant aux allures d'une épinicie :

εἰ δὲ θεοῖς ἦν ξύνεσις
καὶ σοφία κατ' ἄνδρας,
δίδυμον ἂν ἥβαν ἔφερον,
φανερὸν χαρακτῆρ' ἀρετᾶς
ὅσοισιν μέτα, καὶ θανόντες
εἰς αὐγὰς πάλιν ἁλίου
δισσοὺς ἂν ἔβαν διαύλους,
ἁ δυσγένεια δ' ἁπλοῦν ἂν
εἶχε ζόας βίοτον,
καὶ τῷιδ' ἂν τούς τε κακοὺς ἦν
γνῶναι καὶ τοὺς ἀγαθούς,
ἴσον ἅτ' ἐν νεφέλαισιν ἄ-
στρων ναύταις ἀριθμὸς πέλει.

> Si les dieux avaient une intelligence et une sagesse comme celles des hommes, ils offriraient une double jeunesse, comme marque manifeste de vertu, aux gens pieux : une fois morts, ils reviendraient à la lumière du soleil pour courir une autre double course, alors que les méchants n'auraient qu'une vie seulement. Ainsi pourrait-on distinguer les mauvais et les bons, ainsi que, dans les nuages, les marins distinguent les étoiles[230].

L'idée d'une marque extérieure qui permette de reconnaître les gens apparaît dans d'autres tragédies d'Euripide[231] et se combine ici avec le motif de la double jeunesse, qu'Iphis avait déjà développé dans les *Suppliantes*[232], en imaginant qu'une deuxième vie offrirait à l'homme la possibilité de se racheter, en remédiant aux fautes commises dans la vie précédente. Pour le chœur de l'*Héraclès*, le retour à la vie serait le signe révélateur de la vertu.

Godfrey W. Bond a justement remarqué que la condition idéale imaginée par le chœur semble s'être réalisée, au moment même où les vieillards parlent, dans l'histoire d'Héraclès, qui est revenu « à la lumière du soleil » (v. 661) et qui s'apprête à vivre une autre vie, preuve irréfutable de sa valeur héroïque qui lui a permis de sortir vivant de l'Hadès[233]. Dans les paroles du chœur, l'image du double δίαυλος est claire. La

230. V. 655-668. Cf. *supra*, p. 166 *sq*.

231. Nous avons discuté les vers 925-931 de l'*Hippolyte* plus haut : cf. *supra*, p. 129.

232. V. 1080-1086 : οἴμοι· τί δὴ βροτοῖσιν οὐκ ἔστιν τόδε, / νέους δὶς εἶναι καὶ γέροντας αὖ πάλιν ; / ἀλλ' ἐν δόμοις μὲν ἥν τι μὴ καλῶς ἔχῃ / γνώμαισιν ὑστέραισιν ἐξορθούμεθα, / αἰῶνα δ' οὐκ ἔξεστιν. εἰ δ' ἦμεν νέοι / δὶς καὶ γέροντες, εἴ τις ἐξημάρτανεν / διπλοῦ βίου λαχόντες ἐξωρθούμεθ' ἄν.

233. Cf. Bond 1981 : 232.

course prévoyait en effet deux κῶλα : les coureurs quittaient la ligne de départ pour atteindre l'autre bout du stade et, ayant contourné la borne, revenaient au point de départ. De même, Héraclès, qui avait terminé son premier δίαυλος en descendant dans l'Hadès, en est revenu pour un deuxième tour double du stade, qui se termine également dans l'Hadès, lorsque le héros meurt.

La métaphore agonale, particulièrement bien adaptée à Héraclès, un héros à la force proverbiale, qui passait pour le fondateur des Jeux olympiques[234], revient dans notre tragédie à deux autres moments importants de l'action[235]. C'est d'abord Lyssa, qui annonce qu'elle « courra les stades » (v. 863 : στάδια δραμοῦμαι) qui la séparent de la poitrine d'Héraclès plus rapidement que la foudre. Puis, toujours dans la bouche de Lyssa, l'accès de folie d'Héraclès est comparé à une course. En décrivant les premiers symptômes de la folie qui atteint le héros, elle dit (v. 867) : « Voilà, déjà il secoue la tête en quittant la borne de départ (ἐκ βαλβίδων) ». Dans les paroles de Lyssa, la métaphore de la course prend un sens sinistre, qui renverse l'utilisation laudative qu'en avait faite le chœur dans le deuxième *stasimon* : ce n'est plus vers une vie de gloire que court Héraclès, mais vers la folie meurtrière qui l'amènera à tuer ses propres enfants. On peut ajouter que, lorsqu'Héraclès, dans le délire suscité par sa folie, imagine se diriger de Thèbes à Mycènes pour se venger d'Eurysthée, il s'arrête au milieu de son parcours imaginaire à Corinthe, pour participer aux Jeux de l'Isthme. C'est pourquoi, comme tout athlète, il se déshabille et mime une compétition sans adversaires, dont il se proclame le vainqueur (v. 959-962).

L'image du δίαυλος réapparaît une deuxième fois dans la bouche d'Héraclès lui-même, au moment où il se réveille du sommeil dans lequel l'avait plongé l'intervention d'Athéna : « Suis-je descendu une deuxième fois dans l'Hadès après avoir parcouru aux ordres d'Eurysthée le double chemin pour en revenir ? »[236] (v. 1101-1102). Pourtant, si le chœur imaginait

234. Cf. Pind. *Ol.* 10, 43-59.

235. Cf. aussi v. 735-736 : μέγας ὁ πρόσθ' ἄναξ / πάλιν ὑποστρέφει βίοτον ἐξ Ἅιδα, « Dans sa grandeur, le souverain d'antan a inversé la course du char de sa vie et est revenu de l'Hadès ». L'image évoquée est celle de la course des chars : sur l'utilisation du verbe ὑποστρέφω dans ce sens, cf. *Il.* 5, 505 et 581.

236. Bond 1981 : 233-234 considère l'association entre δίαυλος et Hadès comme proverbiale. Il est vrai que la métaphore agonale est fréquente dans la tragédie pour indiquer la mort : cf. Aesch. *Eum.* 746, fr. 362, 2 Radt ; Soph. *OT* 1530 ; Eur. *Alc.* 643, *Hipp.* 140 (la mort comme τέρμα de la vie) et *Hipp.* 87, *El.* 955-956, *Hel.* 1666 (la mort comparée à l'action de contourner le but, κάμπτειν). Mais, si la mort est vue souvent comme le point final d'une course, l'image du δίαυλος n'est pas exclusivement associée à la mort. Elle est plutôt évoquée pour décrire tout mouvement double : cf. Aesch. *Agam.* 344 (le retour des guerriers de Troie), Eur. *Hec.* 29 (les mouvements du cadavre de Polydore abandonné au flux et au reflux de la mer), Eur. *El.* 825 (les opérations sacrificielles qu'accomplit Oreste avant de tuer Égisthe).

un double parcours qui commençait dans l'Hadès, passait dans la vie puis aboutissait de nouveau dans l'Hadès, le δίαυλος auquel Héraclès compare son dernier travail commence sur la terre, passe par l'Hadès et s'achève par un dernier retour sur la terre. De cette manière, en inversant la direction de la course, Héraclès renverse aussi la signification de la métaphore utilisée par le chœur. Plus loin, après avoir compris ce qu'il a réellement accompli, il dit que le dernier de ses travaux n'était pas la descente dans l'Hadès : c'est en tuant ses enfants qu'il a vraiment « mis le comble aux malheurs de la maison »[237]. Le vers 1279 (τὸν λοίσθιον δὲ τόνδ' ἔτλην τάλας πόνον) est presque intraduisible et, par son double jeu de mots sur le sens de τλάω (« affronter avec courage » ou « souffrir ») et de πόνος (« travail » ou « souffrance »), montre à quel point la gloire d'avoir « fait face avec courage au dernier des travaux » cède au malheur d'avoir « enduré la pire des souffrances »[238]. En re-sémantisant le mot πόνος et la métaphore de la double course, Héraclès montre bien le renversement de la situation dramatique que nous avons vu se réaliser tout au long du drame. C'est la double course d'Héraclès que met en scène notre tragédie, mais une double course qui reste bien loin des accents triomphants des paroles du chœur.

CONCLUSION

Le parcours héroïque d'Héraclès, sa double descente aux Enfers et son double retour à la vie, avec son double parcours entre ténèbres et lumière, nous a offert l'occasion de réfléchir encore une fois à la manière dont Euripide manipule des suggestions visuelles et sonores pour construire sa pièce et en orienter la réception. Les notations visuelles trouvent d'abord leur place à l'intérieur de la querelle traditionnelle sur la supériorité de l'hoplite ou de l'archer, décrivent une manière d'agir qu'Héraclès fera sienne dans la suite du drame et accompagnent plus généralement le parcours du héros avec son retour de l'Hadès et le renversement tragique opéré par le meurtre de ses enfants. L'ouïe est également sollicitée : lorsqu'Héraclès est absent, la parole permet de consoler sa famille et

Cf. aussi Alexis, fr. 235 KA et Anaxandr. fr. 56,4 KA (retour d'une femme infidèle chez son mari, avec un possible double sens sexuel).

237. V. 1274-1280 : τήν τ' ἀμφίκρανον καὶ παλιμβλαστῆ κύνα / ὕδραν φονεύσας μυρίων τ' ἄλλων πόνων / διῆλθον ἀγέλας κἀς νεκροὺς ἀφικόμην, / Ἅιδου πυλωρὸν κύνα τρίκρανον ἐς φάος / ὅπως πορεύσαιμ' ἐντολαῖς Εὐρυσθέως. / τὸν λοίσθιον δὲ τόνδ' ἔτλην τάλας πόνον, / παιδοκτονήσας δῶμα θριγκῶσαι κακοῖς.

238. Le double sens contenu dans ce vers nous semble être central, d'autant plus qu'il est ignoré par les commentateurs : cf. Bond 1981 : 385-386 ; Barlow 1996 : 178 ; Mirto 1997 : 258-259. Même Willink 1988, qui étudie pourtant l'utilisation et la polysémie du mot πόνος dans la tragédie, n'y fait pas allusion (cf. p. 87). Le mot πόνος est utilisé pour indiquer les travaux d'Héraclès, en concurrence avec μόχθος, ἆθλος ou ἀγών. Sur λοίσθιος au sens de « pire », cf. Page 1976 : 152.

devient pour Amphitryon l'instrument de revendication du *kleos* de son fils ; après le meurtre des enfants, le chœur doit faire face à une crise de la parole, dans son incapacité à trouver un chant adapté à cette nouvelle douleur.

Si l'*Hippolyte* permettait de réfléchir à l'importance et à la complexité grandissantes de la dimension spectaculaire, cette dimension n'est pas absente de l'*Héraclès* : il suffit de penser à la scène de l'apparition d'Héraclès lors de son retour de l'Hadès, à l'apparition de Lyssa ou à la mise en scène élaborée de la mort et des cadavres de la famille d'Héraclès. Tout en confirmant cette caractéristique, cette tragédie permet d'enrichir notre réflexion par l'analyse de l'articulation entre vision et audition dans la mise en scène des actions rétro-scéniques, dans la représentation des deux meurtres de Lycos et des membres de la famille d'Héraclès avec l'utilisation des cris en coulisse, mais aussi dans les révélations de Lyssa qui réalisent sur la scène une vision médiatisée de l'action rétro-scénique.

Tout en reprenant des procédés et des conventions tragiques, Euripide les adapte, les transforme et les intègre en termes dramatiques. La dialectique de la vision et de l'audition montre en effet qu'ils sont intégrés dans un projet dramatique plus large. Les conventions, loin d'être une limitation de l'art du dramaturge, deviennent ainsi une ressource supplémentaire qu'il exploite pour des finalités bien précises.

CHAPITRE IV
HÉLÈNE : DÉDOUBLEMENTS ET JEUX DE MIROIR

> *Le langage nu du théâtre* [...] *doit permettre* [...] *de transgresser les limites ordinaires de l'art et de la parole, pour réaliser activement, c'est-à-dire magiquement, en termes vrais, une sorte de création totale, où il ne reste plus à l'homme que de reprendre sa place entre les rêves et les événements.*
>
> (Antonin Artaud)

La remise en question critique de la valeur épistémologique des sens, la réflexion sur l'action mystérieuse des dieux et sur son rapport avec les destins humains, l'importance de la renommée dans le cadre d'une éthique fondée sur les valeurs typiques de l'aristocratie, l'incapacité des mots à rendre compte de la réalité dans sa complexité et l'opposition qui en découle entre les mots et les choses : voilà autant de thèmes qui reviennent souvent dans l'œuvre d'Euripide et qui prennent un sens et une portée particuliers dans l'*Hélène*. Ici le choix de la version du mythe selon laquelle la Tyndaride n'aurait jamais atteint Troie permet d'installer au sein même de l'action dramatique l'opposition entre réalité et fiction et de creuser le problème de la fiabilité des sens, de la vision ou des récits humains.

La critique a depuis longtemps reconnu l'importance de ce questionnement au sein de cette tragédie et a souligné ses liens avec la réflexion philosophique contemporaine à tel point qu'on a parfois voulu faire d'*Hélène* une tragédie philosophique[1], ou plutôt, selon la définition d'Anne P. Burnett, « a comedy of ideas »[2]. En effet, les scènes interrogeant le rapport entre réalité et fiction insistent souvent sur des procédés d'ironie dramatique qui non seulement font ressortir les divers degrés de connaissance et de conscience des événements qu'ont les différents personnages sur la scène, mais qui mettent également en jeu la connaissance du spectateur, auquel on donne à voir la manière dont tel ou tel personnage sur scène est amené à se méprendre. Ainsi a-t-on projeté sur l'*Hélène* des

1. Voir, par exemple, Amiech 2011 : 37.
2. Cf. Burnett 1960.

procédés typiques du théâtre comique postérieur, et les scènes entre Hélène et Teucros ou entre Hélène et Ménélas ont-elles été lues comme chargées d'une *vis comica* qui ferait d'*Hélène* une comédie des erreurs avant la lettre[3].

Françoise Frazier évoque à ce propos l'*Amphitryon* de Plaute, pour les « mécomptes liés aux sosies et [les] dédoublements de personnages »[4]. D'après elle, l'*Hélène* « se déploie entre les deux pôles, comique et tragique ». De fait, on a souvent parlé pour l'*Hélène* de « tragicomédie »[5]. Le parallèle avec l'*Amphitryon* de Plaute est particulièrement intéressant car il montre bien comme on a voulu projeter sur l'*Hélène* des catégories anachroniques. La comédie de Plaute (187 av. J.-C.) thématise de façon explicite ce mélange des tons et c'est dans son prologue que l'on trouve pour la première fois, dans la bouche de Mercure, le terme de tragicomédie (v. 58-63) :

> *Teneo quid animi vostri super hac re siet :*
> *faciam ut commixta sit : <sit> tragicomoedia.*
> *Nam me perpetuo facere ut sit comoedia,*
> *reges quo veniant et di, non par arbitror.*
> *Quid igitur ? Quoniam hic servos quoque partes habet,*
> *faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia.*
>
> Je connais bien ce que vous pensez à ce propos :
> je ferai que ce soit une pièce mélangée, une tragicomédie.
> Car je ne trouve pas bon qu'une pièce où apparaissent
> des rois et des dieux soit une comédie d'un bout à l'autre.
> Quoi donc ? Puisque cet esclave aussi y a son rôle,
> je ferai que ce soit, comme je l'ai dit, une tragicomédie.

Appliquer le terme de tragicomédie à l'*Hélène* signifie non seulement utiliser une catégorie anachronique, mais aussi méconnaître le sens que ce mot a dans son attestation la plus ancienne, où Mercure l'explique comme le mélange, au sein de l'intrigue dramatique, entre le monde héroïque et celui des petites gens[6].

Quoi qu'il en soit, et en dépit des raisons pour lesquelles l'*Hélène* peut être considérée comme une tragédie au sens ancien du terme[7], la discussion sur le genre de la pièce s'est appuyée en particulier sur une lecture comique des scènes qui remettent en question le rapport entre

3. Voir en particulier Maniet 1947.

4. Frazier 2011 : 109.

5. L'*Hélène* a été tour à tour qualifiée de « comédie », « tragicomédie », « tragédie romantique », « mélodrame ». Pour une revue de ces diverses positions critiques, nous renvoyons à Wright 2005 : 7-9.

6. Sur l'opposition entre tragédie et comédie sur la base du sujet héroïque, il suffit de se reporter aux définitions aristotéliciennes : cf. *Poet.* 1449a32-34 et 1449b24-28. Sur l'imperméabilité des genres aux Grandes Dionysies, cf. les remarques de Burian 2007 : 30.

7. À ce propos, voir en particulier la discussion d'Allan 2008 : 66-72.

réalité et fiction[8]. William Allan, en défendant la nature tragique d'*Hélène*, renverse la définition de Burnett et parle d'une « tragedy of ideas »[9], tout en soulignant le caractère sérieux du questionnement philosophique (« serious philosophical import ») présent dans la tragédie. Ces thèmes ne sont pas nouveaux dans l'œuvre d'Euripide. Ce qui l'est en revanche dans l'*Hélène*, c'est l'utilisation dramatique qu'en fait le poète ; malgré toutes les réflexions d'ordre philosophique, c'est surtout dans leurs dimensions théâtrales que ces éléments doivent être analysés.

En suivant la version du mythe selon laquelle Hélène serait restée en Égypte alors que les Grecs se battaient pour son double, Euripide se montre sans doute parfaitement conscient des débats intellectuels contemporains, mais il se dote surtout d'un puissant ressort dramatique. Pour en montrer l'importance, il convient de commencer par une analyse de l'*eidōlon* et de la remise en cause de la fiabilité des sens et de la vue en particulier.

1. HÉLÈNE ET SON DOUBLE

Après avoir annoncé à Oreste le jugement qui l'attend à Athènes, Castor, apparu *ex machina* avec Pollux à la fin de l'*Électre*, prédit l'arrivée prochaine de Ménélas qui se chargera avec Hélène d'ensevelir Clytemnestre, et précise à ce propos : « Elle revient de la maison de Protée en Égypte, car elle n'est pas allée chez les Phrygiens : Zeus, pour susciter la querelle et le meurtre parmi les mortels, envoya à Troie son double. »[10] C'est cette version du mythe qu'Euripide reprend dans l'*Hélène*. Stésichore aurait été le premier à parler d'un double d'Hélène qui aurait pris sa place à Troie,

8. Cf. en particulier Maniet 1947, Burnett 1960, Vellacott 1975 : 148-152, Seidensticker 1982 : 153-198, Karsai 2006. Voir aussi les remarques de Conacher 1988 : 110 qui parle de « satirical treatement of Sophistic themes ». Pour une bibliographie plus complète sur les jugements critiques à propos du caractère comique d'*Hélène*, voir Segal 1971 : 553, n. 1.

9. Allan 2008 : 46.

10. V. 1280-1283 : Πρωτέως γὰρ ἐκ δόμων / ἥκει λιποῦσ' Αἴγυπτον οὐδ' ἦλθεν Φρύγας· / Ζεὺς δ', ὡς ἔρις γένοιτο καὶ φόνος βροτῶν, / εἴδωλον Ἑλένης ἐξέπεμψ' ἐς Ἴλιον. Malgré ce que la critique a plusieurs fois prétendu (cf. encore Amiech 2011 : 20), la fonction de ces vers n'est pas d'annoncer le thème qu'Euripide voulait traiter postérieurement, comme l'avait déjà montré Zuntz 1955 : 64-66. Par ailleurs, la brièveté de l'allusion faite par Castor doit amener à nuancer le caractère de nouveauté que l'on attribue en général au traitement euripidéen du mythe d'Hélène. S'il est vrai qu'Aristophane raille la « nouvelle Hélène » d'Euripide (*Thesm.* 850 : τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι, cf. à ce propos Rau 1967 : 53-65 et Kannicht 1969 : I, 21-23), la « nouveauté » est un reproche que le poète comique fait souvent à Euripide ; cf. Allan 2008 : 67. En revanche, le passage de l'*Électre* ainsi que la brièveté de l'allusion à la *Palinodie* de Stésichore dans la *République* de Platon (586c), laissent penser que, malgré son caractère alternatif au récit homérique, cette version du mythe devait être bien connue des Athéniens. Cf. Dale 1967 : xvii.

alors que la fille de Zeus était retenue en Égypte chez Protée[11]. Le séjour égyptien d'Hélène est également relaté par Hérodote (2, 112-120), qui ne fait pourtant allusion à aucun double[12].

Euripide reprend de Stésichore le contexte égyptien et la présence d'une fausse Hélène qui a suivi Pâris à Troie. Hélène elle-même précise la situation de départ du drame dans la première partie du prologue (v. 1-67). Comme c'est souvent le cas chez Euripide, le prologue permet non seulement d'introduire le contexte mythologique dans lequel le drame se déroule, mais aussi les problématiques principales liées à l'évolution de l'action. Hélène commence par une description des lieux, à travers l'évocation du Nil (v. 1-3) et des personnages : à la mort du roi Protée, c'est son fils Théoclymène qui, après lui avoir succédé, règne sur le pays, aidé par sa sœur Théonoé. Les deux personnages, qui sont peut-être l'invention d'Euripide[13], jouent un rôle dramatique très important et introduisent un premier dédoublement dans un drame centré sur le double jusque dans sa structure. De cette manière, l'autorité de Protée, l'ancien roi sur lequel se projette l'image du vieux prophète de l'*Odyssée*[14], se trouve partagée entre son fils et sa fille : Théonoé a hérité le don de la prophétie et Théoclymène le trône. L'introduction de ce dernier personnage inscrit d'emblée la tragédie dans une atmosphère d'incertitude sur le sort d'Hélène puisque celle-ci, pour échapper aux avances du roi, siège en suppliante sur le tombeau de Protée.

Après avoir présenté Théonoé et Théoclymène, Hélène raconte ses malheurs, en commençant par le jugement de Pâris. C'est en effet pour

11. Cf. Plat. *Phaedr.* 243a-b et Isoc. 10, 64. Sur la *Palinodie* de Stésichore, voir désormais l'étude de Kelly 2007.

12. Sur le rapport entre les diverses versions de Stésichore, d'Hérodote et d'Euripide, voir Dale 1967 : xvii-xxiv, Kannicht 1969 : I, 26-49, Allan 2008 : 18-28. Assaël 1987 analyse le rapport du drame euripidéen avec la tradition homérique ; ses conclusions sont pourtant à nuancer : cf. *supra*, n. 10. Allan 2008 : 24-28 a justement souligné que l'*Hélène* reprenait de nombreux éléments de la tradition homérique, qu'elle ne rejetait donc pas de fond en comble. Pour une analyse des rapports entre la reprise de tel ou tel aspect du mythe d'Hélène et le contexte politique, idéologique, poétique, voir Calame 2009.

13. Il paraît que dans la version de Stésichore, Protée soit encore vivant à la fin de la guerre de Troie. Les personnages de Théoclymène et Théonoé semblent inventés par Euripide : cf. Kannicht 1969 : I, 50 et Allan 2008 : 145. Dans cette invention, Euripide adapte des éléments du récit homérique de Protée et sa fille Eidothéa : cf. Kannicht 1969 : II, 17-18.

14. Cf. *Od.* 4, 351-582. Protée est roi d'Égypte chez Hérodote (2, 112 *sqq.*). Pour une analyse de la manière dont le personnage de Théonoé est construit à l'image du Protée homérique, cf. Allan 2008 : 145.

se venger du choix de Pâris, qui lui a préféré Aphrodite, qu'Héra a fait disparaître Hélène et substitué à son corps une image trompeuse (v. 33-36) :

> δίδωσι δ' οὐκ ἔμ' ἀλλ' ὁμοιώσασ' ἐμοὶ
> εἴδωλον ἔμπνουν οὐρανοῦ ξυνθεῖσ' ἄπο
> Πριάμου τυράννου παιδί· καὶ δοκεῖ μ' ἔχειν,
> κενὴν δόκησιν, οὐκ ἔχων.
>
> Ce n'est pas moi qu'elle lui donne, mais une image
> animée, faite de ciel, qu'elle rend semblable à moi
> et donne à l'enfant de Priam ; il croit m'avoir,
> vaine apparence, sans m'avoir.

C'est par ces mots qu'Hélène introduit le thème du double créé par Héra et qui a pris sa place[15]. Formé sur la racine de ἰδεῖν, le terme εἴδωλον évoque étymologiquement « ce que l'on voit », une image pouvant renvoyer à une série complexe de significations, des âmes des morts qui apparaissent dans les poèmes homériques aux images des rêves ou aux statues[16]. Mais comparé aux autres figures qui, selon le chœur de l'*Agamemnon*[17], rappellent à Ménélas l'absence de sa femme, l'*eidōlon* évoqué ici a ceci de particulier, qu'il est animé (ἔμπνουν).

Dès la première présentation qu'elle en donne, Hélène insiste de manière particulière sur les effets qu'il produit sur Pâris. L'image d'Hélène est pour lui une « vaine apparence » (κενὴ δόκησις)[18]. La définition est intéressante, car elle met d'emblée en question le rapport entre apparence et réalité. Par l'utilisation du polyptote δοκεῖ / δόκησις, Hélène attire par ailleurs l'attention sur le double sens du verbe δοκέω, « apparaître, sembler » ou « croire ». En effet, le problème que pose l'*eidōlon* d'Hélène tient justement à l'identification entre les deux sens du verbe : il trompe parce que l'on « croit » ce qui « apparaît ».

Mais l'effet qu'il a sur Pâris rappelle aussi un autre double, déjà évoqué : la statue d'Alceste qu'Admète promet de faire réaliser et de placer dans

15. Loraux 1984 montre bien que le dédoublement et la distance à soi sont des éléments inscrits dans la figure d'Hélène dès Homère (voir notamment p. 13-15). Cf. également Holmberg 1995 : 21-27.

16. Voir, par exemple, *Od.* 11, 213. Voir aussi l'εἴδωλον qu'Apollon fabrique pour soustraire Énée aux traits de Diomède : *Il.* 5, 449-453. Sur la scène tragique, on peut penser au φάσμα dont se sert Dionysos pour abuser Penthée (*Bac.* 629-31) ou à l'ὄμηρος que, selon l'explication de Tirésias, Zeus aurait offert à la vengeance d'Héra en le faisant passer pour Dionysos (*Bac.* 292-294). Sur ces doubles, voir notamment l'analyse de Vernant 1985 : 325-338. Voir également le φάσμα d'Alceste évoqué par Admète : cf. *supra*, p. 351.

17. V. 414-422 : πόθῳ δ' ὑπερποντίας / φάσμα δόξει δόμων ἀνάσσειν. / Εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν / ἔχθεται χάρις ἀνδρί· / ὀμμάτων δ' ἐν ἀχηνίαις / ἔρρει πᾶσ' Ἀφροδίτα. / Ὀνειρόφαντοι δὲ πειθήμονες / πάρεισι δόξαι φέρου- / σαι χάριν ματαίαν.

18. Sur l'utilisation du mot abstrait δόκησις, qui n'est attesté qu'à partir de la fin du v^e^ siècle, cf. Zuntz 1960 : 223.

leur lit à la mort de sa femme, pour pouvoir lui parler comme à sa femme vivante. Ainsi pourra-t-il « croire l'avoir sans l'avoir »[19] (*Alc.* 352 : δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν). Cependant, si la statue d'Alceste pouvait offrir à Admète, avec son « froid plaisir » (v. 353 : ψυχρὰ τέρψις), un palliatif affectif, capable tout au moins d'atténuer la douleur de la disparition de sa femme, la « vaine apparence » (κενὴ δόκησις) du double d'Hélène n'est qu'un leurre cognitif qui, en étant en tout point pareil à un être vivant (ἔμπνουν), peut abuser les Grecs comme les Troyens et entraîner de terribles conséquences : les deux camps se battent pour un fantôme, la réputation d'Hélène en est ébranlée.

La vue et ses limites

La deuxième partie du prologue (v. 68-163), avec l'arrivée de Teucros, permet à Hélène de s'enquérir de l'issue des combats et du destin de son double. Ainsi Hélène apprend-elle que la guerre a été une catastrophe pour les Phrygiens aussi bien que pour les Grecs et que, selon des rumeurs, Ménélas aurait péri dans une tempête avec sa femme (v. 123-132). Le dialogue entre Hélène et Teucros permet surtout de confirmer qu'à cause de son double, Hélène est tenue pour responsable de l'affrontement et de ses conséquences, bien qu'elle n'ait rien fait de répréhensible. De plus, la mauvaise réputation d'Hélène a été la cause de la destruction de sa famille : Léda, saisie de honte face au comportement de sa fille, s'est tuée (v. 133-136) et l'on raconte que Castor et Pollux se seraient pareillement donné la mort (v. 141-142).

Cette scène permet de revenir sur la question du double et sur le pouvoir et les résultats de la δόκησις[20]. Si, en présentant son double, Hélène soulignait l'égarement qu'il avait provoqué chez Pâris, c'est maintenant l'erreur dont les Grecs sont victimes à la vue de la véritable Hélène qui est mise en évidence. Pour eux, persuadés de sa présence à Troie, c'est l'Hélène en chair et en os qui est devenue un « double », en raison de sa ressemblance (μίμημα, v. 74) avec celle qu'ils tiennent pour la vraie Hélène. D'où la première réaction de trouble et de rejet qu'a Teucros, dès son entrée en scène, en apercevant Hélène : « Ô dieux ! Quelle est cette vision sous mes yeux ? (τίν' εἶδον ὄψιν ;) Je vois (ὁρῶ) l'image (εἰκώ) abhorrée de la plus détestable des femmes, celle qui m'a perdu, moi et tous les Achéens »

19. Cf. *supra*, p. 75 *sqq*. Nous avons également souligné les nombreuses ressemblances entre l'*Alceste* et l'*Hélène* : cf. *supra*, p. 88 *sqq*.

20. Pour une discussion de cette scène et de la manière dont elle prépare la rencontre d'Hélène et Ménélas, cf. Griffith 1953 : 37, Burnett 1971 : 76 et surtout l'analyse de Schwinge 1968 : 317-329. Sur son importance quant à l'opposition entre réalité et apparence, cf. notamment Kannicht 1969 : I, 62, Segal 1971 : 563, Novo Taragna 1986 : 136-139 et Cassin 1995 : 89-90. Voir aussi Solmsen 1934.

(v. 72-74). On remarquera que Teucros insiste sur des termes associés à la vue et qu'il utilise de surcroît un langage spécifique. Le terme εἰκών marque en effet la ressemblance (μίμημα, v. 74) entre un produit artificiel et son modèle[21] et peut servir à définir une peinture, une statue ou tout autre image artistique[22]. Dans la bouche de Teucros, la référence est à la statuaire[23] : la véritable Hélène ressemble à son double comme une statue à son modèle !

De plus, comme εἴδωλον, εἰκών peut renvoyer à un ensemble complexe de « doubles », qui, outre les représentations peintes et sculptées, comprend les apparitions, les fantômes ou même les images reflétées dans un miroir[24]. Dans les paroles de Teucros, Hélène devient ainsi le double de son double, manière paradoxale de souligner non seulement la méprise des sens et la dissociation entre apparence et réalité, mais aussi la condition dans laquelle se trouve l'épouse de Ménélas. Dans sa réponse, elle essaie de marquer la différence entre elle et son double : « Pourquoi donc, misérable, qui que tu sois, détournes-tu le regard et, pour les malheurs de cette femme dont tu parles (ἐκείνης), est-ce moi (ἐμέ) que tu détestes ? »[25].

Malgré sa tentative de clarification, tout au long du prologue, Hélène se trouve partagée entre les deux identités que son destin paradoxal lui a attribuées, celle du double abhorré qui a causé la guerre et celle de la femme innocente qui doit endurer une renommée injuste et non méritée. C'est ainsi que, d'une part, elle prend à son compte les responsabilités de son double[26] (v. 52-53 : ψυχαὶ δὲ πολλαὶ δι' ἔμ' ἐπὶ Σκαμανδρίοις / ῥοαῖσιν ἔθανον), d'autre part elle parle d'Hélène à la troisième personne : « Ce n'est donc pas étonnant que tu détestes Hélène » (v. 85 : οὔ τἄρα

21. Cf. Webster 1939 : 166.

22. Au sens de statue, cf. Her. 2, 130 et 147 ; au sens de peinture, Plut. *Adv. Col.* 1117c. Le mot peut également être employé pour définir une image brodée : cf. *IT* 223 (celle d'Athéna sur le péplos), *IT* 816 (l'image du soleil, brodée par Iphigénie, qui permet aux deux frères de se reconnaître). Dans *Sept.* 559, le mot est utilisé à propos de l'épisème du Sphinx gravé sur le bouclier de Parthénopée et dans *IA* 239, pour définir les Néréides figurées sur les navires des Myrmidons.

23. Ainsi que l'a montré Steiner 2001 : 54-55. Cf. aussi l'emploi d'ἰδρύσατο au v. 47.

24. L'apparition d'Athéna qui intervient pour arrêter la folie d'Héraclès est une εἰκών (*HF* 1002), l'image de Glaucé reflétée dans le miroir une ἄψυχος εἰκών (*Med.* 1162), qui rappelle évidemment de manière contrastive l'ἔμπνουν εἴδωλον d'Hélène. Sur les images reflétées dans les miroirs et leur valeur, cf. Frontisi-Ducroux-Vernant 1997 : 182-198. Le mot εἰκών peut aussi indiquer la ressemblance entre père et fils : ainsi les mains du petit Astyanax sont-elles l'image des mains d'Hector (*Tro.* 1178).

25. V. 78-79 : τί δ', ὦ ταλαίπωρ', ὅστις εἶ μ' ἀπεστράφης / καὶ ταῖς ἐκείνης συμφοραῖς ἐμὲ στυγεῖς ; Sur le sens du verbe ἀποστρέφω ici, cf. Allan 2008 : 159.

26. Sur les ambiguïtés de l'utilisation des pronoms et des adjectifs personnels, cf. Novo Taragna 1986 : 135-136.

σ' Ἑλένην εἰ στυγεῖς θαυμαστέον)[27]. Cette ambiguïté est bien synthétisée par le double sens du mot τλήμων (« malheureuse » ou « effrontée ») qui apparaît au vers 109, lorsqu'Hélène s'adresse à elle-même à la deuxième personne : ὦ τλῆμον Ἑλένη, διὰ σ' ἀπόλλυνται Φρύγες (« ô malheureuse / effrontée Hélène, à cause de toi périssent les Phrygiens ! »)

Mais le dialogue entre Hélène et Teucros mérite également qu'on s'y arrête pour la remise en question des sens et de la connaissance qu'ils permettent d'acquérir. L'intérêt pour ce problème apparaît de manière claire au moment où Teucros raconte à Hélène qu'à la fin de la guerre Ménélas a retrouvé sa femme et l'a saisie par les cheveux pour la conduire à Sparte. Hélène lui demande alors s'il l'a vue directement ou s'il en a seulement entendu parler (v. 117 : εἶδες σὺ τὴν δύστηνον, ἢ κλυὼν λέγεις ;). Sa question met en lumière les diverses modalités d'acquisition du savoir et, par l'association de la vue et de l'ouïe, fait allusion à la supériorité épistémologique reconnue d'ordinaire à l'autopsie[28]. De plus, en associant la vue et l'ouïe, Hélène se montre parfaitement consciente des deux dimensions que possède son double. En effet, au double visuel constitué par l'εἴδωλον s'ajoute au niveau acoustique le nom de l'héroïne qui reproduit le même dédoublement. En tout cas, l'insistance d'Hélène sur la vision est paradoxale dans un contexte comme celui de la pièce, où l'échec de la connaissance passe justement par l'illusion visuelle du double. Au moment même où Hélène demande à Teucros de préciser s'il a une connaissance directe et autoptique de son double, elle souligne justement le critère de vérité qui fonde le jugement faux de Teucros et des autres Grecs :

> Τε. ὥσπερ σέ γ', οὐδὲν ἧσσον, ὀφθαλμοῖς ὁρῶ.
> Ελ. σκόπει δὲ μὴ δόκησιν εἴχετ' ἐκ θεῶν.
> Τε. ἄλλου λόγου μέμνησο, μὴ κείνης ἔτι.
> Ελ. οὕτω δοκεῖτε τὴν δόκησιν ἀσφαλῆ ;
> Τε. αὐτὸς γὰρ ὅσσοις εἰδόμην, καὶ νοῦς ὁρᾷ.
>
> T. [Je l'ai vue] de mes yeux, comme je te vois, ni plus ni moins.
> H. Prends garde que ce ne soit pas une illusion venant des dieux !
> T. Parle-moi d'une autre histoire, non plus d'elle.
> H. Ainsi croyez-vous que c'est un mirage fiable ?
> T. Bien sûr ! Je l'ai vue moi-même de mes yeux,
> et c'est l'esprit qui voit avec eux[29] !

27. À comparer avec le v. 79 : ἐμὲ στυγεῖς devient Ἑλένην στυγεῖς au v. 85. De même, lorsque Teucros évoque Achille, Hélène rappelle le moment où le héros fut parmi les prétendants d'Hélène : μνηστήρ ποθ' Ἑλένης ἦλθεν, ὡς ἀκούομεν.

28. Sur cet aspect, cf. *supra*, p. 19 *sqq*.

29. V. 118-122. La dernière partie du vers 122 (καὶ νοῦς ὁρᾷ) a été considérée comme une allusion à un célèbre vers d'Épicharme (fr. 12 DK : νοῦς ὁρᾷ καὶ νοῦς ἀκούει· τἆλλα κωφὰ

Hélène reprend le mot δόκησις déjà utilisé dans sa définition du double au vers 36[30], pour suggérer la possibilité qu'il s'agisse d'une illusion, d'un fantôme envoyé par les dieux[31], mais Teucros ne peut pas le croire justement parce qu'il fonde son jugement sur le principe de l'autopsie. Face à Hélène et à son double, la vision renvoie la même image : il a vu le double de ses propres yeux, exactement de la même manière qu'il voit maintenant Hélène elle-même. « Pas moins » (οὐδὲν ἧσσον), ajoute-t-il, comme pour souligner qu'il n'y a aucun indice, aucune « intensité » de la vision qui puisse révéler la plus ou moins grande « vérité » de deux visions en tout point pareilles. Dès lors l'autopsie ne saurait être un principe fiable de connaissance, comme le laisse entendre clairement la réplique finale de Teucros, qui associe la vision et la connaissance : « Je l'ai vue moi-même de mes yeux et c'est l'esprit (νοῦς) qui voit avec eux ! »[32]

Si la scène avec Teucros préfigure la rencontre entre Hélène et Ménélas, elle annonce également que ce n'est pas sur son aspect visuel que la Tyndaride pourra compter pour se faire reconnaître par son mari : à la suite de l'artifice d'Héra, elle se retrouve comme scindée dans son identité et rendue étrangère à elle-même[33].

καὶ τυφλά), cf. Kannicht 1969 : II, 50. Mais le fragment d'Épicharme semble plutôt opposer le νοῦς et les sens, alors que Teucros veut dire que le νοῦς confirme ce qu'il voit. Cf. Allan 2008 : 162 ainsi que les remarques stylistiques de Dale 1967 : 74. Pour l'association entre les sens et l'action du νοῦς, voir ce que Xénophane dit du θεός, fr. 20 DK : οὖλος ὁρᾷ, οὖλος δὲ νοεῖ, οὖλος δέ τ' ἀκούει. L'interprétation du syntagme a également posé problème. Allan 2008 : 162 propose : « "And my mind (still) sees (her)", i. e. "I still see her in my mind's eye" (with the irony that only now does his mind actually see the real H[elen], though it refuses to grasp her identity). » L'hypothèse est suggestive, mais une interprétation du mot νοῦς associé à la mémoire est sans parallèle. Au contraire, *Tro.* 988 (ὁ σὸς δ' ἰδών νιν νοῦς ἐποιήθη Κύπρις) montre bien le sens d'un νοῦς qui « voit » : par la force érotique du regard, dans les paroles qu'Hécube adresse à Ménélas à propos, là aussi, d'Hélène, le νοῦς perd sa valeur intellectuelle pour s'identifier à Cypris elle-même ! En conséquence, nous croyons qu'il faut donner au syntagme καὶ νοῦς ὁρᾷ toute sa valeur intellectuelle. Cf. Dale 1967 : 74, qui traduit « I saw with my eyes, and seeing involves the use of the mind. »

30. Cf. *supra*, p. 205 *sq*.

31. Cf. ce que demande Admète à Héraclès à la fin de l'*Alceste*, v. 1127 : ὅρα δὲ μή τι φάσμα νερτέρων τόδ' ᾖ. Nous avons commenté ce vers plus haut, *supra*, p. 89.

32. À la différence des derniers éditeurs d'*Hélène* (Amy M. Dale, James Diggle, David Kovacs), nous ne croyons pas qu'il faille supprimer les vers 121-122, non seulement car ils « make an effective climax to the discussion of seeing and seeming » (ainsi Allan 2008 : 162), mais aussi parce qu'ils closent éminemment bien le discours, en permettant de répondre de manière définitive au questionnement qu'Hélène avait inauguré au vers 117 sur la fiabilité de la vue.

33. Voir à ce propos les remarques de Kannicht 1969 : I, 57-59.

Ah, la belle statue !

Si, en se fiant aux apparences visuelles, Teucros ne peut que confondre la vraie Hélène avec son double, cela ne l'empêche pas de reconnaître, à la fin de leur entrevue, que, malgré l'étonnante ressemblance physique (σῶμα), elle s'en distingue par son esprit[34] (φρένες). Juste avant l'arrivée de Teucros, l'héroïne avait expliqué s'être réfugiée auprès du tombeau de Protée dans la crainte que Théoclymène ne puisse menacer sa fidélité conjugale : « Si je porte parmi les Grecs un nom (ὄνομα) déshonoré, je voudrais au moins que mon corps (σῶμα) ne subisse aucune infamie. »[35] Alors qu'Hélène opposait à sa mauvaise réputation son corps en tant qu'acquisition stable et principe de son identité, à la suite de son entrevue avec Teucros le contraste s'intériorise[36] : son corps se révélant aussi trompeur que son nom, l'esprit seul marque la différence entre ces deux enveloppes charnelles identiques.

Dans ses dernières paroles, Teucros fonde son jugement sur le critère de la ressemblance (ὅμοιον/ὁμοίας), comme il l'avait fait aux vers 72-74, lorsqu'il parlait de la vraie Hélène comme d'une imitation de son double en faisant appel au vocabulaire de l'art figuratif. C'est dans ce contexte qu'il convient également de lire l'image que l'on trouve peu après dans la bouche d'Hélène elle-même (v. 262-266) :

> εἴθ' ἐξαλειφθεῖσ' ὡς ἄγαλμ' αὖθις πάλιν
> αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ,
> καὶ τὰς τύχας μὲν τὰς κακὰς ἃς νῦν ἔχω
> Ἕλληνες ἐπελάθοντο, τὰς δὲ μὴ κακὰς
> ἔσῳζον ὥσπερ τὰς κακὰς σῴζουσί μου.
>
> Oh si seulement je pouvais effacer mes traits,
> comme on fait avec une statue, les changer
> pour de plus laids ! Les Grecs oublieraient
> les événements malheureux que j'endure à présent,
> ils retiendraient ceux qui ne le sont pas,
> comme ils retiennent ceux qui le sont.

De nouveau, nous rencontrons ici un mot, ἄγαλμα, à la signification très riche. De par son rapport étymologique avec le verbe ἀγάλλομαι, le mot ἄγαλμα indique d'abord « toute chose dont on est fier »[37], d'où le sens de « parure, joyau ». À partir d'Hérodote, le mot évolue vers le sens de « statue

34. V. 160-161 : Ἑλένῃ δ' ὅμοιον σῶμ' ἔχουσ' οὐ τὰς φρένας / ἔχεις ὁμοίας ἀλλὰ διαφόρους πολύ.

35. V. 66-67 : ὡς, εἰ καθ' Ἑλλάδ' ὄνομα δυσκλεὲς φέρω, / μή μοι τὸ σῶμά γ' ἐνθάδ' αἰσχύνην ὄφλῃ.

36. Cf. à ce propos Allan 2008 : 165. Sur l'évolution des oppositions concernant le corps, cf. Novo Taragna 1986 : 130-131.

37. Cf. Chantraine 1999 : 6-7. Voir déjà Hesych. *s. v.* ἄγαλμα : πᾶν ἐφ' ᾧ τις ἀγάλλεται.

offerte aux dieux », ou, plus généralement, toute statue, de même que le mot εἰκών commenté plus haut[38].

Nous savons par ailleurs que les statues anciennes étaient peintes, ce qui rend futile la tentative souvent faite par les commentateurs d'entendre dans ce passage le terme ἄγαλμα par peinture[39]. D'autant plus que, comme c'était déjà le cas dans la bouche de Teucros, l'évocation d'une statue d'Hélène acquiert une résonance particulière au sein du drame qui voit l'héroïne s'opposer à son double[40], double qui est lui aussi une « statue ». Plus précisément, le double est défini à deux reprises comme νεφέλης ἄγαλμα, « une statue faite de nuage »[41]. Comme l'évocation de l'εἰκών dans la bouche de Teucros, l'allusion à l'ἄγαλμα articule la réflexion sur le rapport entre Hélène et son double en convoquant des images du domaine de la représentation, qui soulignent à la fois le caractère artificiel du double et l'ambiguïté que sa présence instaure quant au rapport entre modèle et imitation[42].

Mais l'exemple de la statue met également l'accent sur la beauté d'Hélène. L'héroïne imagine en effet la possibilité d'effacer ses charmes, comme on efface la couleur d'une statue pour la repeindre[43]. De cette manière, en perdant son apparence pour revêtir un aspect plus commun, elle pourrait, imagine-t-elle, retrouver une bonne réputation et remédier aux dégâts que son double a provoqués. Par là même, l'image de la statue

38. Cf. *supra*, p. 206 *sqq*. Isoc. 9, 57 qui semble faire une distinction entre les statues d'homme εἰκόνες et la statue de Zeus ἄγαλμα. Sur la base de témoignages littéraires et de certaines inscriptions, on a traditionnellement limité le sens du mot aux « statues cultuelles ». Cette inteprétation est désormais remise en question. Déjà Aristote (*Pol.* 1336b 15) utilisait le terme comme synonyme de sculpture, en opposition à la peinture (γραφή). Pour ce qui est des évidences épigraphiques, voir Koonce 1988. De manière générale, cf. Graf 2002 : « The narrow limitation of the meaning to 'cult image' is a construction of modern archaeological terminology on the basis of late antique word usage. »

39. Cf. Dale 1967 : 83 et, plus récemment, Allan 2008 : 180. L'utilisation d'ἄγαλμα au sens de « peinture » n'a pas de parallèle. Liddell-Scott-Jones 1996 : 5 ne cite, sous la rubrique « portrait », que ces vers d'*Hélène* et, dans les passages de Platon que l'on a parfois évoqués (*Symp.* 216e et *Resp.* 517d), le mot a simplement le sens d'« image ». Par ailleurs, l'acception donnée par certains lexiques (cf. Sud. *s. v.* ἀγάλματα : καὶ τὰς γραφὰς καὶ τοὺς ἀνδριάντας λέγουσιν) s'explique par la difficulté qu'avaient déjà les interprètes anciens face à des passages comme celui que nous commentons, à cause de leur méconnaissance de l'usage de la polychromie. Cf. Kannicht 1969 : II, 89-90 qui remarque que le même phénomène a lieu pour la définition du mot ἀνδριάς. Voir aussi Steiner 2001 : 55.

40. Cf. Ieranò 2010 : 256-257.

41. Cf. v. 705 et 1219. Pour une analyse du statut aérien du double d'Hélène et une mise en perspective, cf. Bettini 2004 : 224-230.

42. Le thème de l'artifice et de l'illusion a prêté à des interprétations d'ordre métathéâtral : voir notamment Downing 1990 et Meltzer 1994.

43. Dans Aesch. *Agam.* 1327-1330, une image peinte est effacée à l'aide d'une éponge imprégnée d'eau. Voir Allan 2007 : 180-181.

évoque la beauté (εἶδος, v. 263), un thème qui apparaît à plusieurs reprises dans la tragédie[44], d'abord par l'évocation du jugement de Pâris et du concours de beauté entre les déesses qui fut à l'origine de la guerre de Troie[45], puis par l'association, centrale dans le mythe d'Hélène, entre beauté et malheur[46].

L'évocation d'un ἄγαλμα de la part d'Hélène anticipe ainsi un dédoublement ultérieur de l'héroïne et souligne de cette manière le caractère artificiel de l'εἴδωλον. Par son association avec le thème de la beauté, il permet également de rappeler une autre facette importante de l'apparence d'Hélène.

L'arrivée de Ménélas

Après que Teucros est sorti de scène, Hélène, restée seule, donne libre cours à l'expression pathétique de ses sentiments en entonnant une complainte lyrique sur la mort de sa mère, de ses frères et de son mari. Rappelé par les cris d'Hélène, le chœur d'esclaves grecques vient y joindre sa voix et la *parodos* prend ainsi la forme d'un échange lyrique entre personnage et chœur[47]. Comme il arrive souvent dans les drames d'Euripide, les sentiments exprimés dans la monodie sont repris et développés de façon plus rationnelle dans l'échange dialogué suivant[48]. Le chœur oppose au désespoir d'Hélène une attitude plus prudente : il faudrait d'abord vérifier le bien-fondé des affirmations de Teucros.

Cette indication de la part du chœur comporte une nouvelle remise en question critique de la connaissance et de ses fondements. Hélène se laisse

44. Sur le thème de la beauté dans l'*Hélène* et son rapport avec celui de l'illusion, voir Vœlke 1996. En montrant le statut ambigu d'Hélène, présentée dans le drame comme une παρθένος, cette étude a également le mérite d'avoir illustré la fonction dramatique du deuxième *stasimon*. Sur cet aspect, cf. aussi Swift 2010 : 229-238. Loraux 1984 étudie l'association entre le double et la dimension de la sexualité.

45. Cf. v. 23-30. Même lors de l'assemblée des dieux que rapporte Théonoé, il est encore question de beauté : cf. v. 886.

46. La beauté comme cause des malheurs est une donnée traditionnelle du mythe d'Hélène : cf. *Il.* 3, 154-158, Eur. *Hec.* 635-637. Le thème du κακὸν καλόν est central dans le mythe de Pandore : cf. Hes. *Op.* 57-58. La beauté comme source de malheurs est aussi un thème tragique : cf. Soph. *Tr.* 25 (Déjanire) et 465 (à propos d'Iole). Dans l'*Hélène*, cf. v. 27 : τοὐμὸν δὲ κάλλος, εἰ καλὸν τὸ δυστυχές, v. 236-237 : ἐπὶ τὸ δυστυχέστατον / κάλλος et v. 261 : τὰ μὲν δι' Ἥραν, τὰ δὲ τὸ κάλλος αἴτιον. Voir également les remarques d'Hélène aux vers 304-305 : αἱ μὲν γὰρ ἄλλαι διὰ τὸ κάλλος εὐτυχεῖς / γυναῖκες, ἡμᾶς δ' αὐτὸ τοῦτ' ἀπώλεσεν.

47. La *parodos* prend la forme d'un chant amébée dans plusieurs tragédies (Aesch. *Prom.*, Soph. *El, Phil, OC*, Eur. *Med., Héracl., El., Tro., IT, Ion, Or.*). De manière originale pourtant, dans l'*Hélène* la monodie est intégrée dans la structure métrique de la *parodos*. Cf. Allan 2008 : 166. Plus généralement sur la *parodos*, voir Willink 1990.

48. Sur cette technique de dédoublement, cf. *supra*, p. 71 *sq*.

persuader par le chœur d'aller interroger la prophétesse Théonoé au sujet de son mari. C'est pourquoi Hélène quitte sa place de suppliante sur le tombeau de Protée et, accompagnée par le chœur, entre dans le palais.

La *métastasis* du chœur est un procédé inhabituel dans la tragédie et a toujours une valeur dramatique, comme nous l'avons observé dans l'*Alceste*[49]. Dans cette tragédie, la sortie du chœur vise à ce que personne ne soit au courant du projet d'Héraclès de récupérer Alceste pour la rendre à son mari. Dans l'*Ajax* de Sophocle, la *métastasis* permet la réalisation sur scène du suicide du héros. Dans l'*Hélène*, la sortie du chœur vide la scène au moment de l'arrivée de Ménélas. De cette manière, tous les personnages ignorent l'identité de l'étranger, ce qui rend possible la scène de reconnaissance.

La *métastasis* du chœur dans l'*Hélène* a néanmoins un caractère particulier. Dans l'*Alceste*, elle divise la tragédie en deux parties dont la première est centrée sur la mort et la deuxième sur le retour d'Alceste ; il en va de même dans l'*Ajax* où la première partie se termine avec la mort du héros et est suivie d'un long débat sur le cadavre. À la différence de ces deux cas où la *métastasis* survient peu après la moitié de la tragédie[50], dans l'*Hélène* le chœur quitte l'orchestre après moins de 400 vers sur 1692[51] et, qui plus est, au moment où l'on s'attendrait au premier *stasimon*. Au premier chant du chœur se substitue un duo lyrique entre les choreutes et Hélène (v. 330-385), après lequel le chœur suit la Tyndaride à l'intérieur du palais[52]. De cette manière donc, plutôt que de diviser la tragédie en deux

49. Cf. *supra*, p. 88.

50. Plus précisément, vers les 3/5 de la pièce. Dans l'*Alceste* en effet, le chœur quitte l'orchestre au v. 746 (sur 1163) et dans l'*Ajax* au v. 814 (sur 1420). On peut évidemment supposer que le modèle de construction dramatique en diptyque que les critiques ont souvent voulu reconnaître dans plusieurs tragédies de Sophocle a exercé une influence sur le premier Euripide.

51. Dans les *Euménides*, le chœur quitte l'orchestre encore plus tôt, au v. 234 (sur 1047). À la différence de l'*Hélène* pourtant, dans les *Euménides* la sortie du chœur comporte un changement de scène. De plus, le chœur joue un rôle de premier plan dans le déroulement de cette tragédie. Par ailleurs, le chœur des Érinyes part à la poursuite d'Oreste et son retour dans l'orchestre avait une valeur dramatique et spectaculaire très importante. Pour finir, le chœur ne s'absente que pendant 9 vers et son absence ne donne pas lieu à une scène aussi complexe que dans l'*Hélène*.

52. Le premier vrai *stasimon* ne sera entonné qu'au v. 1106 ! Toute cette première partie du drame montre sans doute la grande maîtrise dans l'utilisation des expédients dramatiques de la part d'Euripide ainsi qu'une volonté d'expérimenter de nouvelles solutions. D'autres types de chant remédient à cette longue attente d'une véritable intervention chorale (v. 330-385 : dialogue chanté Hélène-chœur, v. 515-527 : *épiparodos*, v. 625-697 : duo chanté de la reconnaissance). Sur cette caractéristique de la première partie de l'*Hélène*, cf. Allan 2008 : 179. Quant à l'importance et la variété des chants, voir Dirat 1976a.

parties, la *métastasis* inscrit, dès le début de la tragédie, le thème du double au sein même de la structure de la pièce[53].

De fait, la critique a parlé des vers 386-514 comme d'un « deuxième prologue », dont la structure est, par ailleurs, symétrique à celle du premier[54]. Le monologue du personnage (là Hélène, ici Ménélas) est suivi d'un dialogue avec un personnage mineur, destiné à ne plus reparaître (là Teucros, ici une vieille domestique de Théoclymène). Les deux scènes permettent de présenter les enjeux de l'action dramatique et de préparer la reconnaissance qui va suivre en introduisant les deux personnages. Elles font en sorte que, avant qu'ils ne se trouvent face à face, les deux époux acquièrent chacun, de manière indirecte, des informations sur le sort de l'autre. Ainsi qu'Hélène avait appris de Teucros la (fausse) nouvelle de la mort de Ménélas, ce dernier est maintenant informé de la présence d'Hélène dans le palais de Théoclymène.

La scène est vide lorsque Ménélas apparaît, ses habits en loques[55]. Il vient d'échapper à un naufrage qui l'a jeté sur les côtes égyptiennes et ne sait pas où il se trouve. Dans son monologue, il se présente et déplore son sort, qui a fait du chef victorieux de l'expédition contre Troie[56] un pauvre naufragé dépourvu de ressources. Il précise également que celle qu'il croit être sa femme et que le public sait être le fantôme créé par Héra est avec lui en Égypte, cachée dans une grotte[57]. Puis il s'approche du palais de Théoclymène où il espère trouver de l'aide[58].

Une vieille servante en sort et engage le dialogue avec lui[59]. Elle l'invite à s'éloigner rapidement : il se trouve en Égypte et le roi Théoclymène est un

53. En effet, le dédoublement qui est au centre de l'action de l'*Hélène* semble se reproduire aussi au niveau de la structure de la pièce, qui prévoit deux prologues, deux entrées du chœur, deux rencontres avec Hélène, deux reconnaissances, deux récits du messager, etc. Sur ces dédoublements structurels, cf. Fusillo 1997 : 16.

54. Cf. Kannicht 1969 : II, 130-131 et 139-140. Sur la structure de cette scène, cf. aussi Medda 2006 : 16-19.

55. Cf. v. 420-422.

56. Cf. v. 393-396. Dans la bouche de Ménélas, la figure d'Agamemnon reste dans l'ombre, ce qui permet de faire mieux ressortir le renversement (apparent) du sort dont Ménélas est la victime.

57. V. 424-427.

58. Les savants se sont demandé si Ménélas frappait à la porte (ainsi Brown 2000 : 6) ou, ce qui nous semble plus probable, s'il se limitait à crier (cf. Taplin 1977 : 340-341).

59. Cette scène et en particulier l'attitude de la vieille servante ont été interprétées comme les signes les plus évidents du caractère peu tragique de l'*Hélène* : cf. Burnett 1960 : 152-153, Burnett 1971 : 82, Seidensticker 1982 : 175-177. Le caractère comique de cette scène est pourtant à nuancer. Limitons-nous à rappeler que, mise à part l'importance de cette scène du point de vue informatif, l'apparence de Ménélas ainsi que le dialogue laissent bien ressortir la situation désespérée du personnage. Voir à ce propos les remarques d'Allan 2008 : 198-199. Par ailleurs, Medda 2006 a bien montré, à l'aide d'une comparaison avec le *Cresphonte*, que le procédé utilisé dans cette scène n'est pas aussi singulier qu'il ne le paraît dans la tragédie.

grand ennemi des Grecs (πολεμιώτατος, v. 468). Ménélas ignore qu'il est lui-même la cause de l'hostilité du roi envers les Grecs (il convoite la main d'Hélène et tue tous les Grecs qui débarquent en Égypte de peur qu'il ne s'agisse de Ménélas !). Lorsqu'il demande la raison de l'hostilité du roi, la vieille servante répond (v. 470-473) :

> Γρ. Ἑλένη κατ' οἴκους ἐστὶ τούσδ' ἡ τοῦ Διός.
> Με. πῶς φῄς; τίν' εἶπας μῦθον; αὖθίς μοι φράσον.
> Γρ. ἡ Τυνδαρὶς παῖς, ἣ κατὰ Σπάρτην ποτ' ἦν.
> Με. πόθεν μολοῦσα; τίνα τὸ πρᾶγμ' ἔχει λόγον;
>
> Vieille : Hélène, la fille de Zeus, est dans cette maison.
> Ménélas : Comment ? Que dis-tu ? Répète !
> V. Oui, la fille de Tyndare, celle qui habitait Sparte.
> M. D'où est-elle venue ? Quel sens a tout cela ?

Ménélas, incrédule, demande des précisions et la vieille servante explique qu'Hélène est arrivée avant même le début de la guerre de Troie.

Ce « deuxième prologue » reprend certes, dans sa structure ainsi que dans son rôle informatif, le premier. Entre le dialogue d'Hélène avec Teucros et celui de Ménélas avec la vieille servante il existe pourtant une différence importante. La première scène en effet était centrée sur la vision de Teucros et sur ses réactions face à une illusion visuelle, alors que cette dernière insiste sur l'ouïe et sur la valeur de la parole (v. 471 : μῦθον, vers 473 : λόγον). Teucros voyait Hélène, Ménélas, du moins pour l'instant, en entend seulement parler.

Comment se reconnaître ?

Il ne faut cependant pas attendre longtemps pour que les deux personnages se rencontrent. À la fin de son deuxième monologue (v. 514), Ménélas attend, à l'écart[60], l'arrivée de Théoclymène, pendant que le chœur revient dans l'orchestre en chantant l'*épiparodos* (v. 515-527). Hélène le suit et s'apprête à reprendre sa place de suppliante auprès de l'autel de Protée, lorsqu'elle aperçoit Ménélas : « Hé ! Qui est cet homme ? » (v. 541). À son tour, Ménélas est étonné (v. 549 : ἔκπληξιν… προστίθης) à la vue de cette

60. Ménélas passe en effet inaperçu au moment de l'apparition du chœur et jusqu'au vers 540. Cf. Kannicht 1969 : II, 146. L'idée de ce commentateur qui suppose que Ménélas s'élance lui-même vers Hélène nous semble cependant peu crédible. Il faut plutôt imaginer que Ménélas reste invisible au chœur et à Hélène jusqu'à ce qu'elle arrive auprès de la tombe de Protée et se tourne (cf. aussi Dale 1967 : 101). C'est à ce moment que Ménélas voit Hélène et que cette vision le trouble (cf. v. 549) à tel point qu'il essaie de l'arrêter et de l'empêcher de regagner sa place de suppliante. Quant à la position de Ménélas, il est peu vraisemblable qu'il se cache : aux vers 505-509, il dit vouloir attendre le roi et, *pace* Dale 1967 : 99 et Karsai 2003 : 115, l'aoriste κρύψας (v. 507) ne peut pas avoir le sens de « rester caché ».

femme[61]. La première réaction d'Hélène est de fuir, car elle craint qu'il ne s'agisse d'une embuscade préparée par Théoclymène.

Contribuant à créer une scène très mouvementée, le premier échange verbal entre les deux époux met d'emblée l'accent sur le caractère paradoxal de cette reconnaissance. Lorsque Ménélas proteste qu'il n'est pas un bandit à la solde de quelques méchants[62], Hélène rétorque : « Et pourtant tu es bien recouvert de haillons ! »[63] Hélène insiste sur l'apparence de cet homme dont les vêtements ne laissent rien soupçonner de sa véritable identité. Lors de son entrée en scène, Ménélas déplorait déjà d'être réduit à la condition d'un mendiant[64] et d'avoir perdu ses riches habits et tout son luxe[65]. Dans cette tenue, le personnage de Ménélas à l'instar de celui d'Hélène remet également en question, bien que de manière différente, le rapport entre réalité et apparence. Ménélas ne ressemble pas au roi qui se vante d'avoir conduit à Troie la plus grande armée qui soit (v. 393-394).

De plus, du fait de son aspect, Ménélas envisageait de se présenter au palais pour demander de l'aide en se faisant simplement passer pour un marin (ναύταις, v. 433) et, dans son entrevue avec la vieille servante de Théoclymène, il se définissait seulement comme un « étranger naufragé » (ναυαγὸς ξένος, v. 449), dissimulant son identité[66]. En attirant l'attention sur l'apparence de Ménélas, Hélène souligne le caractère paradoxal de cette reconnaissance[67] entre deux personnages dont l'un (Ménélas) ne

61. Cf. v. 548 : δέμας δείξασα σόν. Sur la fonction du corps dans la scène de reconnaissance, voir Karsai 2003. Le commentateur semble pourtant exagérer le rôle du physique d'Hélène ; en particulier, la proposition de lire les vers 576-578 comme accompagnant un geste de présentation des seins n'est pas convaincante. En général en effet, dans la tragédie ce type de gestes est toujours accompagné d'une description verbale : cf. Aesch. *Cho.* 896-898.

62. V. 553 : οὐ κλῶπές ἐσμεν οὐδ' ὑπηρέται κακῶν.

63. V. 554 : καὶ μὴν στολήν γ' ἄμορφον ἀμφὶ σῶμ' ἔχεις. Cf. aussi les v. 544-545 : ἄγριος δέ τις / μορφὴν ὅδ' ἐστὶν ὅς με θηρᾶται λαβεῖν.

64. V. 415-419 : ὄχλον γὰρ ἐσπεσεῖν ᾐσχυνόμην, / [ὥσθ' ἱστορῆσαι τὰς ἐμὰς δυσχλαινίας] / κρύπτων ὑπ' αἰδοῦς τὰς τύχας. ὅταν δ' ἀνὴρ / πράξῃ κακῶς ὑψηλός, εἰς ἀηθίαν / πίπτει κακίω τοῦ πάλαι δυσδαίμονος.

65. V. 423-424 : πέπλους δὲ τοὺς πρὶν λαμπρά τ' ἀμφιβλήματα / χλιδάς τε πόντος ἥρπασ[ε].

66. Cf. également les v. 453-454 : lorsque Ménélas fait allusion à sa « glorieuse armée » (τὰ κλεινὰ στρατεύματα), la vieille servante lui répond : « Tu étais peut-être célèbre ailleurs, tu ne l'es pas ici » (οὐκοῦν ἐκεῖ που σεμνὸς ἦσθ', οὐκ ἐνθάδε). Il n'envisage de dire son nom que dans son deuxième monologue (v. 501-502). Cf. *infra*, p. 225 *sq*. L'apparence de Ménélas est un élément important et trop souvent négligé dans l'évaluation de la valeur tragique de la scène entre Ménélas et la vieille servante.

67. Sur l'association entre merveilleux et intérêt psychologique dans cette scène, cf. Alt 1962. Pour une comparaison avec d'autres scènes et notamment avec l'*Iphigénie en Tauride*, cf. Frazier 2011 : 214-215. Une analyse formelle de l'évolution des scènes de reconnaissance euripidéennes est fournie par Cerbo 1989. Cette scène est également analysée par

semble pas être celui qu'il est et l'autre (Hélène) ressemble trop à celle qu'elle ne peut pas être !

Il s'agit, dans ce cas, d'une scène de double reconnaissance, où deux personnages qui s'ignorent doivent se reconnaître l'un l'autre[68]. Lorsque l'attention est attirée sur l'apparence de Ménélas, c'est la première de ces deux reconnaissances qui se prépare. Hélène et Ménélas se regardent et n'en croient pas leurs yeux : « Qui es-tu ? Quelle est, femme, cette vision sous mes yeux ? »[69], demande Ménélas. « Et toi, qui es-tu ? Nous nous posons la même question »[70], répond Hélène, en soulignant par là que les deux personnages se trouvent confrontés à la même situation.

La réaction de chacun des deux personnages à la vision de l'autre est pourtant complètement différente. Hélène reconnaît immédiatement Ménélas[71], alors que ce dernier se limite à noter la grande ressemblance (v. 559 : « Je n'ai jamais vu un corps plus ressemblant », οὐπώποτ' εἶδον προσφερέστερον δέμας). Si Hélène reconnaît son époux dans le mendiant qu'elle a sous les yeux, c'est grâce à la prophétie de Théonoé qu'elle vient d'écouter[72] et qui lui annonçait que son mari était vivant et près de là (v. 530-534).

Certes, Ménélas pourrait, lui aussi, s'appuyer sur la connaissance acquise par l'ouïe. La portière du palais de Théoclymène lui a bien dit en effet qu'Hélène était présente dans le pays. Cependant, il ne croit pas les paroles de la vieille concierge, qui n'ont pas, pour lui, l'autorité des révélations de Théonoé pour Hélène, et il pense plutôt à un cas d'homonymie. Dès lors, il ne peut que remarquer la ressemblance entre cette femme qu'il a devant lui et celle qu'il croit être son épouse et qu'il a cachée dans une grotte : « Je n'ai jamais vu une femme aussi semblable (ὁμοίαν) à Hélène que toi »[73]. Comme Teucros dans le prologue, Ménélas

Karsai 2003 (à lire avec les précisions données *supra*, n. 62). Voir aussi le long commentaire de Kannicht 1969 : II, 150-152.

68. Cf. Arist. *Poet.* 1452b 3-5 : ἐπεὶ δὴ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστιν ἀναγνώρισις, αἱ μέν εἰσι θατέρου πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ᾖ δῆλος ἄτερος τίς ἐστιν, ὁτὲ δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνωρίσαι.

69. V. 557 : τίς εἶ ; τίν' ὄψιν σήν, γύναι, προσδέρκομαι ; La réaction de Ménélas rappelle de près celle de Teucros (cf. v. 72). Pour une comparaison approfondie entre les deux scènes et une analyse de la fonction d'annonce jouée par le prologue, cf. Karsai 1992. Par ailleurs, le parallélisme entre les deux scènes est renforcé par le fait que, selon toute vraisemblance, le même acteur jouait les rôles de Teucros et de Ménélas : cf. Di Benedetto-Medda 1997 : 227.

70. V. 558 : σὺ δ' εἶ τίς ; αὐτὸς γὰρ σὲ κἄμ' ἔχει λόγος.

71. V. 560 : ὦ θεοί· θεὸς γὰρ καὶ τὸ γιγνώσκειν φίλους. Sur la réaction des deux personnages, cf. Kannicht 1969 : II, 158-159. Allan 2008 : 210 remarque qu'à la différence des autres scènes de reconnaissance de l'épopée et de la tragédie, c'est ici le nouveau venu qui est reconnu le premier.

72. Sur l'importance de cette prophétie pour la reconnaissance, cf. Karsai 2003 : 116-117.

73. V. 563 : Ἑλένῃ σ' ὁμοίαν δὴ μάλιστ' εἶδον, γύναι.

ne peut voir en Hélène que le double de son double, d'où l'insistance, encore une fois, sur l'idée de la ressemblance (v. 559 : προσφερέστερον, v. 563 : ὁμοίαν, v. 577 : ὅμοιον, v. 591 : προσφερής) et l'invocation, non dépourvue d'ironie tragique, à Hécate : « Ô Hécate, toi qui apportes la lumière, envoie-moi des visions (φάσματα) bienveillantes ! »[74].

Pour Ménélas, le φάσμα ne peut être que cette femme qui lui fait face et l'erreur doit se trouver dans sa perception, dans une sorte de « maladie des yeux »[75]. Ménélas semble remettre en question pour un instant l'association entre vision et connaissance que Teucros avait revendiquée avec orgueil[76] et qui l'avait amené à refuser l'idée que la femme récupérée à Troie par Ménélas ne fût qu'un vain fantôme (v. 119-121).

Au contraire et justement en raison du caractère trompeur des sens, l'apparence physique d'Hélène ne peut suffire à Ménélas pour reconnaître qu'il s'agit bien de sa vraie femme (v. 576-580) :

> Ελ. οὐ γάρ με λεύσσων σὴν δάμαρθ' ὁρᾶν δοκεῖς ;
> Με. τὸ σῶμ' ὅμοιον, τὸ δὲ σαφές γ' ἀποστατεῖ.
> Ελ. σκέψαι· τί σοι δεῖ πίστεως σαφεστέρας ;
> Με. ἔοικας· οὗτοι τοῦτό γ' ἐξαρνήσομαι.
> Ελ. τίς οὖν διδάξει σ' ἄλλος ἢ τὰ σ' ὄμματα ;
>
> H. : En me regardant, ne crois-tu pas[77] voir ta femme ?
> M. : Le corps est le même, mais il manque une preuve évidente.
> H. : Regarde ! Quel besoin as-tu d'une preuve plus évidente ?
> M. : Sans doute, tu lui ressembles : je ne vais pas le nier.
> H. : Qui donc te renseignera mieux que tes propres yeux ?

On remarquera l'insistance sur les verbes de vision, leur variété et leurs différentes nuances. Hélène invite Ménélas à poser son regard sur elle (λεύσσων) pour accéder à une connaissance d'ordre visuel (ὁρᾶν). Mais la vision ne suffit pas à Ménélas, il manque une preuve évidente (σαφές) de l'identité d'Hélène. Sa femme insiste, en ajoutant aux deux premières références à l'acte même de voir l'invitation à un examen visuel plus attentif (σκέψαι). Ménélas se contente toutefois de reconnaître la ressemblance entre Hélène et son double, sans parvenir à en tirer toutes les conséquences. À la différence de ce qui se passait dans le prologue, lorsqu'Hélène suggérait à un Teucros réfractaire la possibilité que la vision ne le trompe, c'est maintenant, et de manière paradoxale, Hélène elle-même qui insiste sur l'importance de la vue et sur la valeur de l'autopsie[78] !

74. V. 569 : ὦ φωσφόρ' Ἑκάτη, πέμπε φάσματ' εὐμενῆ.
75. V. 575 : οὔ που φρονῶ μὲν εὖ, τὸ δ' ὄμμα μου νοσεῖ ;
76. V. 122 : αὐτὸς γὰρ ὅσσοις εἰδόμην, καὶ νοῦς ὁρᾷ. Cf. *supra*, p. 208.
77. Cf. v. 35-36 : καὶ δοκεῖ μ' ἔχειν, / κενὴν δόκησιν, οὐκ ἔχων. Voir *supra*, p. 205.
78. On pourra comparer, sur la valeur de l'autopsie, le v. 580 (Hélène) au v. 122 (Teucros).

C'est pourquoi, en ne se fondant que sur la vision, la reconnaissance d'Hélène par Ménélas ne peut qu'échouer. Au seizième chapitre de la *Poétique*, Aristote énumère quatre types de reconnaissance : un premier produit grâce à des signes extérieurs (διὰ σημείων) ; un deuxième dépend uniquement la création du poète (πεποιημέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ) ; un troisième est dû à la mémoire (διὰ μνήμης) ; un dernier type résulte d'un raisonnement (ἐκ συλλογισμοῦ)[79]. À propos de ce dernier, Aristote cite le cas des *Choéphores*, où Électre argumente que, « puisqu'un homme lui ressemblant est arrivé et que personne d'autre qu'Oreste ne lui ressemble, c'est bien lui qui est arrivé »[80]. Dans l'*Hélène*, la reconnaissance de Ménélas par son épouse se réalise de la même manière. En revanche, celle d'Hélène par Ménélas, n'a pas lieu immédiatement. Bien au contraire, c'est justement en raison de sa ressemblance avec Hélène que Ménélas décide de s'éloigner et d'abandonner la femme qu'il a sous les yeux : « Adieu alors, parce que tu ressembles à Hélène. »[81]

Pour paraphraser Barbara Cassin[82], on pourrait dire que la scène de reconnaissance semble plutôt une scène de « méconnaissance ». Seuls l'intervention d'un vieux serviteur de Ménélas et son récit de la disparition du double d'Hélène permettent finalement à Ménélas de reconnaître la vérité (v. 622-623) :

> τοῦτ' ἔστ' ἐκεῖνο· ξυμβεβᾶσί μοι λόγοι
> οἱ τῆσδ' ἀληθεῖς.
>
> C'est donc ainsi ! Les récits correspondent,
> cette femme dit vrai !

Malgré l'insistance sur la vue tout au long de la scène, c'est donc à travers l'ouïe que la reconnaissance a lieu et ce uniquement grâce à l'intervention d'un troisième personnage.

Remarquons, pour terminer, la complexité de cette scène dans son ensemble et la manière dont l'intervention du vieux serviteur permet d'introduire une troisième reconnaissance et d'approfondir ainsi le questionnement sur les différents degrés de connaissance des personnages. En effet, dès qu'il a terminé son récit sur la disparition de la fausse Hélène, le vieux serviteur aperçoit Hélène et croit qu'il s'agit du fantôme qu'il avait vu disparaître peu avant : « Salut, fille de Léda, tu étais donc là ! Je viens

79. Arist. *Poet.* 1454b19-1455a21 avec le commentaire de Dupont-Roc et Lallot 2011 : 270-277.

80. 1455a5-6 : ὅτι ὅμοιός τις ἐλήλυθεν, ὅμοιος δὲ οὐθεὶς ἀλλ' ἢ Ὀρέστης, οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν.

81. V. 592 : καὶ χαῖρέ γ', Ἑλένη προσφερὴς ὀθούνεκ' εἶ.

82. Cf. Cassin 1996 : 95.

tout juste de raconter que tu t'es envolée pour les étoiles lointaines, sans savoir que tu avais des ailes ! »[83]

Le caractère trompeur de l'apparence physique d'Hélène est à nouveau mis en avant et, après Teucros et Ménélas, c'est maintenant au tour du vieux serviteur d'en être abusé. Cette troisième reconnaissance est pourtant retardée par la réaction de Ménélas qui, ayant compris la véritable identité de sa femme, s'élance vers elle et la serre dans ses bras[84] (v. 623-634). Un long duo lyrique s'ensuit[85] (v. 625-699), au cours duquel Ménélas peut enfin reconnaître que c'est bien sa femme qu'il voit (v. 636 : ὦ φιλτάτα πρόσοψις) et ainsi, pour la première fois, la vision est ramenée dans la sphère de la connaissance véritable[86]. Mais, si Ménélas comprend (ᾐσθόμην) qu'il a été dupé par le fantôme créé par Héra, le vieux serviteur assiste à toute la scène sans pouvoir pleinement réaliser ce qui est arrivé : « Ménélas, laissez-moi partager votre joie. Je la vois (μανθάνω) moi aussi, mais ne saisis pas clairement (σαφῶς). »[87] Comme plus tôt pour Ménélas, il manque au vieux serviteur une preuve évidente ; s'il a lui-même offert à Ménélas, par son récit, la preuve évidente de l'identité d'Hélène, par un renversement de situation, c'est maintenant à Ménélas de la confirmer. « Celle-ci est donc vraiment ta femme ? », demande le vieux serviteur. « C'est elle ! Crois-en mes paroles »[88]. C'est ainsi la parole d'autorité de Ménélas qui garantit ce que la vision ne peut démontrer.

2. LES MOTS ET LES CHOSES

La scène de reconnaissance aboutit grâce à l'ouïe et à l'autorité de la parole, celle du double d'Hélène[89] (rapportée au discours direct) pour

83. V. 616-619 : ὦ χαῖρε, Λήδας θύγατερ· ἐνθάδ' ἦσθ' ἄρα. / ἐγὼ δέ σ' ἄστρων ὡς βεβηκυῖαν μυχοὺς / ἤγγελλον εἰδὼς οὐδὲν ὡς ὑπόπτερον / δέμας φοροίης.

84. À propos des accolades dans les scènes de reconnaissance, cf. Kaimio 1988 : 35-39.

85. Sur le duo de reconnaissance, voir notamment Schmiel 1972. Pour une analyse de sa structure, cf. Irigoin 1977 et Cerbo 1989.

86. Le v. 637 (†ἔχω τὰ τοῦ Διὸς λέκτρα Λήδας τε†) semble irrémédiablement corrompu. La tentative de défendre le texte transmis (Zuntz 1965 : 232-234) se fonde sur une interprétation insoutenable du mot λέκτρα au sens de « fille » : cf. Dale 1967 : 109. Les diverses tentatives de correction (cf. Willink 1989 : 52-53 et Kovacs 2003 : 37) ne rendent pas compte des raisons de la corruption textuelle. Cf. Diggle 1994 : 398 et Allan 2008 : 222. Malgré les difficultés textuelles, le sens du vers est clair.

87. V. 700-701 : Μενέλαε, κἀμοὶ πρόσδοτον τῆς ἡδονῆς, / ἣν μανθάνω μὲν καὐτός, οὐ σαφῶς δ' ἔχω.

88. V. 709-710 : {Θε.} τί δ' ; ὡς ἀληθῶς ἐστιν ἥδε σὴ δάμαρ ; / {Με.} αὕτη· λόγοις ἐμοῖσι πίστευσον τάδε.

89. Ce n'est pas un hasard si l'on a pu comparer l'intervention du fantôme à celle d'un *deus ex machina*. Cf. Allan 2008 : 214 : « Like a *deus ex machina*, the phantom's speech gives

Ménélas et celle de son maître pour le vieux serviteur. L'ouïe serait-elle donc paradoxalement plus fiable que la vue ? Renverrait-elle à une connaissance plus exacte et moins dépendante des illusions sensorielles ?

Il y a de bonnes raisons d'en douter. En effet l'ouïe n'est pas plus précise ni plus fiable que la vue : elle en reproduit en grande partie les limites. Si les hommes peuvent se méprendre face à deux images qui se ressemblent en tout point, ils peuvent également être trompés par des récits contradictoires ou mensongers. Outre le questionnement sur la parole et sa capacité à décrire et raconter la réalité, c'est sa valeur référentielle elle-même qui est discutée dans notre tragédie. Hélène le souligne dès le prologue, lorsqu'elle dit : « L'enjeu de la guerre des Troyens, le prix pour lequel se battaient les Grecs, ce n'était pas moi (ἐγώ), mais mon nom (ὄνομα) seulement »[90]. Ainsi, le nom d'Hélène reproduit du point de vue verbal le dédoublement de sa personne[91] et devient par là l'équivalent du fantôme créé par Héra. Dans les paroles d'Hélène, c'est son « nom » qui se substitue sous les murs de Troie à l'*eidōlon*, avec une superposition des deux dimensions de la vue et de l'ouïe.

Le nom d'Hélène

Le questionnement sur la fonction référentielle de la parole est introduit de manière encore plus explicite dans la bouche de Ménélas. Ce dernier a caché dans une grotte celle qu'il croit être sa femme, lorsqu'il apprend par la vieille concierge de la maison de Théoclymène qu'une autre femme nommée Hélène habite dans le palais. La vieille dame dit que c'est « la fille de Zeus » (v. 470), « la fille de Tyndare » (v. 472) et qu'elle est venue de Lacédémone avant que les Achéens ne s'embarquent pour Troie. Resté seul sur la scène, Ménélas réfléchit à l'étrange situation dans laquelle il se

access to a higher level of knowledge (Hera duped Paris ; H. is innocent) and resolves an impasse in the plot, enabling the derailed recognition to proceed. »

90. V. 42-43 : Φρυγῶν δ' ἐς ἀλκὴν προυτέθην ἐγὼ μὲν οὔ, / τὸ δ' ὄνομα τοὐμόν, ἆθλον Ἕλλησιν δορός.

91. Sur l'opposition ὄνομα/πρᾶγμα et ses différentes déclinaisons dans la tragédie, voir en particulier Solmsen 1934, Segal 1971 et Novo Taragna 1986. Cf. également Griffith 1953, Burnett 1960, Zuntz 1960 et Kannicht 1969 : I, 57-60.

trouve[92]. Il est troublé par les révélations qui lui ont été faites[93] et cherche à en donner une explication rationnelle (v. 490-496) :

ἀλλ' ἦ τις ἔστι Ζηνὸς ὄνομ' ἔχων ἀνὴρ
Νείλου παρ' ὄχθας; εἷς γὰρ ὅ γε κατ' οὐρανόν.
Σπάρτη δὲ ποῦ γῆς ἐστι πλὴν ἵνα ῥοαὶ
τοῦ καλλιδόνακός εἰσιν Εὐρώτα μόνον;
ἁπλοῦν δὲ Τυνδάρειον ὄνομα κλήζεται.
Λακεδαίμονος δὲ γαῖα τίς ξυνώνυμος
Τροίας τ'; ἐγὼ μὲν οὐκ ἔχω τί χρὴ λέγειν.

Y aurait-il donc un homme portant le nom de Zeus
sur les rives du Nil ? Car il n'y en a qu'un au ciel !
Et où se trouverait Sparte si ce n'est là où l'Eurotas
coule entre de beaux roseaux ?
Le nom de Tyndare est certes unique[94].
Et quelle terre porterait le même nom de Lacédémone
ou de Troie ? Je ne sais que dire !

Ménélas semble d'abord refuser l'idée d'une séparation entre les noms et leurs référents : comment pourrait-il y avoir deux Zeus, deux cités de Sparte et de Troie, deux Tyndare et deux Hélène ? Mais établir un rapport nécessaire entre les noms et ce à quoi ils renvoient lui est impossible à la lumière de ses expériences précédentes. Face à cette aporie, il finit par considérer comme plus vraisemblable l'hypothèse contraire, celle qui expliquerait ces absurdes coïncidences par une série d'homonymies (v. 497-499) :

πολλοὶ γάρ, ὡς εἴξασιν, ἐν πολλῇ χθονὶ
ὀνόματα ταὔτ' ἔχουσι καὶ πόλις πόλει
γυνὴ γυναικί τ'· οὐδὲν οὖν θαυμαστέον.

92. Le deuxième monologue de Ménélas a souvent été considéré comme l'un des passages « comiques » de la pièce : cf. Seidensticker 1982 : 177-179. W. Allan remarque à juste titre que « the audience might well be amused by M.'s confusion, but they could also appreciate the serious implications of his epistemological dilemma ». De plus, le dilemme de Ménélas a une valeur dramatique importante. Sur la structure du passage, cf. Medda 2006.

93. V. 483-489 : τί φῶ; τί λέξω; συμφοραὶς γὰρ ἀθλίας / ἐκ τῶν πάροιθε τὰς παρεστώσας κλύω, / εἰ τὴν μὲν αἱρεθεῖσαν ἐκ Τροίας ἄγων / ἥκω δάμαρτα καὶ κατ' ἄντρα σῴζεται, / ὄνομα δὲ ταὐτὸν τῆς ἐμῆς ἔχουσά τις / δάμαρτος ἄλλη τοισίδ' ἐνναίει δόμοις. / Διὸς δ' ἔλεξε παῖδά νιν πεφυκέναι.

94. Au v. 494, l'édition de James Diggle accepte la correction de Johann A. Nauck διπλοῦν… κλήζεται ; pour adapter la formulation au contexte interrogatif. Richard Kannicht remarque que la corruption est difficile à expliquer du point de vue paléographique et que la correction n'est pas nécessaire, car une affirmation peut ici représenter une forme de *variatio* (Kannicht 1969 : II, 142). En réalité, il n'est pas nécessaire de recourir à cet argument, car la transformation du v. 494 en question briserait au contraire l'alternance symétrique de questions et d'affirmations qui structure tout le passage.

> Plusieurs choses, à ce qu'il paraît,
> portent le même nom autour de la terre : des cités
> et des femmes… Il ne faut donc pas s'en étonner.

Connaissant l'histoire d'Hélène à travers l'ouïe, avant qu'il ne la rencontre personnellement, Ménélas attribue à un dédoublement du langage la duplicité à laquelle il se trouve confronté. On remarquera avec William Allan qu'ensuite, en sa présence, il n'est pas capable de dissocier l'identité de l'apparence physique[95]. C'est alors Hélène qui lui fait remarquer que « le nom (ὄνομα) peut se trouver partout, mais le corps (σῶμα) non »[96]. L'allusion au dédoublement du nom est donc également dans la bouche d'Hélène. Cependant, l'opposition qu'elle fait ici entre le nom et le corps et partant entre la possibilité de multiplier le nom et l'impossibilité de se trouver avec le même corps en plusieurs endroits différents est précisément paradoxale dans la nouvelle situation dramatique. En effet, il s'agirait maintenant pour Ménélas d'expliquer la multiplicité des corps (τὸ σῶμ' ὅμοιον, v. 577) plutôt que celle des noms !

La question du « nom » dans l'*Hélène* oscille entre deux pôles différents. Dans les paroles de Ménélas que nous avons rappelées, le nom est envisagé en tant que « désignateur rigide »[97], alors que pour Hélène son nom renvoie à la mauvaise renommée que son double a inévitablement projetée sur elle-même. Dans les paroles d'Hélène, un premier glissement entre ces deux sens différents du mot se produit. C'est ainsi qu'elle insiste à plusieurs reprises sur son nom, qui devient, tout comme l'εἴδωλον, l'image du dédoublement dont elle a été la victime à cause de l'inimitié d'Héra. Répondant au chœur qui s'inquiète de ses cris, Hélène raconte l'arrivée de Teucros et les malheurs qu'a provoqués la présence de son double à Troie : « Ce qui reste de Troie est en proie aux ravages du feu, à cause de moi (δι' ἐμέ) qui ai fait périr beaucoup d'hommes, à cause de mon nom (δι' ἐμὸν ὄνομα) qui a causé beaucoup de peines. »[98] Comme dans d'autres passages[99], Hélène semble prendre à son compte la responsabilité de la guerre et de ses conséquences, mais l'anaphore et le parallélisme de construction ainsi que la reprise des composés en πολύ- laissent bien ressortir l'antithèse entre Hélène et son nom.

95. Allan 2008 : 203-204.

96. V. 588 : τοὔνομα γένοιτ' ἂν πολλαχοῦ, τὸ σῶμα δ' οὔ.

97. Selon la définition de Kripke 1980 : 48.

98. V. 196-199 : Ἰλίου κατασκαφαὶ / πυρὶ μέλουσι δαΐῳ / δι' ἐμὲ τὰν πολυκτόνον, / δι' ἐμὸν ὄνομα πολύπονον. Il pourrait y avoir aussi une allusion au célèbre jeu de mots sur le caractère destructif du nom d'Hélène d'Aesch. *Agam.* 689-690 : ἑλένας, ἕλανδρος, ἑλέπτολις.

99. Cf. ce que nous avons dit *supra*, p. 207 à propos des v. 52-53.

Le nom des autres

Si le nom d'Hélène devient emblématique du dédoublement du personnage, ce n'est pas seulement sur lui qu'insiste la tragédie. L'intérêt pour les noms se manifeste dès le prologue, lorsqu'Hélène présente le contexte égyptien dans lequel se déroule le drame. En introduisant les personnages des enfants de Protée, Hélène relève et commente, l'espace de quelques vers, le changement de nom de la petite Eidô en Théonoé (v. 11-15). Les savants ont remarqué que cette invention probable d'Euripide semble avoir été créée à partir d'Εἰδοθέα, le nom porté par la fille de Protée chez Homère[100], en renversant les deux éléments qui le composent[101]. Le nom Εἰδώ se trouve déjà chez Eschyle (fr. 212 Radt) et peut être interprété comme une abréviation affectueuse pour Eidothéa, mais il attire aussi l'attention sur la beauté de la jeune fille, qui « était la parure (ἀγλάϊσμα) de sa mère »[102] (v. 11).

À propos du nom d'Eidothéa, observons que la situation de la fille de Protée par rapport à son nom est l'inverse de celle d'Hélène. Si le nom d'Hélène peut renvoyer à deux identités différentes, celle de la véritable Hélène et celle du fantôme qui a pris sa place, le changement de nom d'Eidô présente au contraire deux noms différents qui correspondent à la même identité, situation qui n'est pas sans faire penser aux doubles noms dans la poésie épique[103].

D'autre part, le nom de Théonoé est expliqué par une étymologie semblant suggérer une concordance intime et profonde entre son nom et sa personne : « Il l'appellent Théonoé car elle connaissait tout ce qui est et qui sera, ayant hérité ce privilège de son aïeul »[104]. Il est intéressant de remarquer à ce propos que le nom de Théonoé contraste également avec celui de Théoclymène. Il s'agit, en effet, d'un autre nom parlant d'origine homérique, qui désigne un devin dans l'*Odyssée*[105]. Pour établir une symétrie entre les deux noms présentés dans ce passage, un interpolateur a introduit juste après la mention de Théoclymène une explication

100. Cf. Hom. *Od.* 4, 366 avec sa scholie qui glose : ἀπὸ τῆς εἰδήσεως καὶ ἐπιστήμης τοῦ πατρὸς τὸ ὄνομα.

101. Voir à ce propos Dale 1967 : xiii, Kannicht 1969 : II, 20, Allan 2008 : 147.

102. Sur cet aspect, cf. Vœlke 1996 : 283. Pour une analyse du changement de nom d'Eidô et une comparaison avec les discussions contemporaines sur l'ὀνομάτων μετάθεσις, cf. Novo Taragna 1986 : 131-133.

103. On trouve déjà ce parallèle chez Segal 1971 : 572 et Novo Taragna 1986 : 133. Il convient de remarquer par ailleurs que, comme le montre le vers 12 (ἐπεὶ δ' ἐς ἥβην ἦλθεν ὡραίαν γάμων), le changement de nom d'Eidô se vérifie au moment du changement de son statut de jeune fille.

104. V. 13-15 : καλοῦσιν αὐτὴν Θεονόην· τὰ θεῖα γὰρ / τά τ' ὄντα καὶ μέλλοντα πάντ' ἠπίστατο, / προγόνου λαβοῦσα Νηρέως τιμὰς πάρα.

105. Hom. *Od.* 15, 256.

d'ordre étymologique : ὅτι δὴ θεοὺς σέβων / βίον διήνεγκ[ε]. Il est pourtant évident que l'explication donnée ne correspond pas au personnage de Théoclymène[106] ! Bien qu'il porte le nom d'un devin « inspiré par les dieux », Théoclymène est l'opposé de sa sœur prophétesse[107] et, contrairement à elle, son nom ne laisse pas soupçonner sa véritable nature.

Les noms des deux personnages introduisent d'emblée deux rapports possibles et antinomiques entre le nom et la personne, et témoignent de l'intérêt que ce drame porte à une telle problématique. Hélène a plusieurs fois souligné le manque de correspondance entre son nom et sa personne ; cependant, le questionnement sur le nom semble concerner tous les personnages de la pièce, jusqu'au serviteur venu rapporter la disparition du fantôme d'Hélène. Après avoir appris que les Grecs ont été dupés par l'artifice d'Héra et après avoir reconnu qu'Hélène n'était pas responsable des maux que son nom a causés (v. 711-725), il manifeste son désir de féliciter ses maîtres et de s'unir à leur joie : « Quoique né serviteur, je voudrais être considéré comme un esclave noble, car si mon nom (ὄνομα) n'est pas libre, mon esprit (νοῦν) l'est »[108]. Le contraste relevé par le serviteur entre ὄνομα et νοῦς n'est pas sans rappeler la distinction établie par Teucros entre l'apparence physique (σῶμα) et l'esprit (φρένες) d'Hélène aux vers 160-161[109] : dans les deux cas, on souligne le décalage entre l'intériorité et ce qui en transparaît.

Cette contradiction entre nom et apparence revient dans la bouche de Ménélas, qui oppose le nom et la gloire acquise dans son long combat à Troie, et le piteux aspect que le naufrage lui a donné. Juste après avoir réfléchi, dans son second monologue, sur le manque de correspondance entre les noms et leurs référents, il semble perdre le fil de son raisonnement pour revenir à des problèmes plus pratiques ; il envisage d'attendre le roi et de lui demander de l'aide en lui faisant entendre son nom : « Il n'y a pas un homme à l'esprit si barbare qu'en écoutant mon nom (ὄνομ' ἀκούσας) il ne me donne pas de quoi manger. Je suis celui qui a allumé le fameux incendie de Troie, Ménélas, célèbre (οὐκ ἄγνωστος) dans le

106. Sur le personnage de Théoclymène, voir notamment Segal 1971 : 583-592.

107. Cf. Segal 1971 : 585.

108. V. 728-731 : ἐγὼ μὲν εἴην, κεἰ πέφυχ' ὅμως λάτρις, / ἐν τοῖσι γενναίοισιν ἠριθμημένος / δούλοισι, τοὔνομ' οὐκ ἔχων ἐλεύθερον, / τὸν νοῦν δέ. James Diggle considère les vers 728-733 comme interpolés, à la suite de Dale 1967 : 116, car ils n'ajouteraient rien à la sentence des vers 726-727. Au contraire, il nous semble que l'opposition entre ὄνομα et νοῦς contenue dans ces vers non seulement ajoute un thème nouveau, mais est extrêmement cohérente avec un intérêt majeur de la tragédie. De plus, dans d'autres passages euripidéens, une sentence semblable à celle des vers 726-727 est développée par des vers tout à fait similaires : voir notamment *Ion* 850-860 (que Diggle athétise pour les mêmes raisons !) et *Med.* 53-58.

109. Cf. *supra*, p. 210.

monde entier »[110]. Soulignant le décalage entre ses hauts faits passés et son apparence, les propos de Ménélas prennent de surcroît dans un tel contexte une signification particulière, empreinte d'ironie tragique. Faire entendre son nom au roi du pays, en effet, loin de pouvoir assurer à Ménélas le salut, signifierait au contraire se remettre entre les mains d'un ennemi prêt à le tuer pour obtenir la main de son épouse.

L'insistance de Ménélas quant à son nom accentue de la sorte de manière paradoxale la situation dramatique dans laquelle se trouve le personnage et le danger qui le menace. Il convient pourtant de remarquer qu'en réalité Théoclymène ne prend même pas le temps de vérifier l'identité des Grecs qui parviennent dans son pays, puisqu'« il tue tout étranger grec qu'il capture »[111]. Ainsi, de même que son propre nom ne reflète pas son identité, Théoclymène ne croit pas que les noms correspondent nécessairement à la personne. Aussi lui semble-t-il plus prudent de tuer tout Grec sans distinction. Il est intéressant de le remarquer, car c'est justement sur ce point que Théoclymène se laissera abuser par Hélène et Ménélas.

Nom et renom

Si le nom de Ménélas évoque d'emblée les entreprises mémorables qu'il a accomplies, c'est surtout la gloire d'Hélène qui est au centre de l'attention tout au long de la tragédie[112]. Dès le prologue, Hélène montre combien son κλέος lui importe. Lorsqu'elle se réfugie auprès du tombeau de Protée pour échapper à Théoclymène et à ses avances, elle explique son comportement par la crainte que son corps ne soit déshonoré comme son nom : « Si je porte parmi les Grecs un nom déshonoré (ὄνομα δυσκλεές), je voudrais au moins que mon corps (σῶμα) ne subisse aucun déshonneur. »[113] L'opposition entre le corps et le nom rappelle ce que dit Oreste dans l'*Iphigénie en Tauride*, lorsque sa sœur qui s'apprête à le sacrifier lui demande comment il s'appelle. Oreste refuse de répondre à cette question, car « tu peux sacrifier mon corps (σῶμα), mais pas mon nom (ὄνομα) »[114]. Oreste parviendra à reconnaître sa sœur et à se faire reconnaître d'elle par une voie différente, mais le parallèle est intéressant en ce qu'il présente une

110. V. 501-504 : ἀνὴρ γὰρ οὐδεὶς ὧδε βάρβαρος φρένας / ὃς ὄνομ' ἀκούσας τοὐμὸν οὐ δώσει βοράν. / κλεινὸν τὸ Τροίας πῦρ ἐγώ θ' ὃς ἥψά νιν, / Μενέλαος, οὐκ ἄγνωστος ἐν πάσῃ χθονί. Allan 2008 : 204 montre à juste titre qu'il n'y a pas de raison de supprimer les vers 503-509, ainsi que le fait Diggle.

111. V. 155 : κτείνει γὰρ Ἕλλην' ὅντιν' ἂν λάβῃ ξένον.

112. Sur le κλέος dans l'*Hélène*, voir l'étude de Meltzer 1994 qui analyse tout le drame à la lumière des deux sens du mot κλέος, « gloire » ou « rumeur » et en donne une interprétation métathéâtrale.

113. V. 66-67 : ὡς, εἰ καθ' Ἑλλάδ' ὄνομα δυσκλεὲς φέρω, / μή μοι τὸ σῶμά γ' ἐνθάδ' αἰσχύνην ὄφλῃ.

114. *IT* 504 : τὸ σῶμα θύσεις τοὐμόν, οὐχὶ τοὔνομα.

situation totalement opposée à celle d'Hélène. Oreste croit devoir bientôt mourir et la gloire impérissable lui permettra de survivre à sa propre mort. Hélène au contraire croit avoir perdu à jamais l'honorabilité de son nom et espère au moins pouvoir garder son corps intact.

La mauvaise renommée d'Hélène naît, on l'a vu, de la présence à Troie de son double. Dans l'épode du chant amébée qui tient lieu de *parodos*, Hélène rappelle le voyage de Pâris à Sparte et la manière dont elle a été enlevée par Hermès et transportée en Égypte, en devenant la cause de la guerre entre les Grecs et les fils de Priam (v. 229-249). Elle conclut « Mon nom (ὄνομα) sur les rives du Simoïs a un renom (φάτιν) mensonger »[115]. On peut remarquer encore une fois l'opposition entre Hélène et son double, son « nom », qui est le seul responsable de la mauvaise réputation impartie à Hélène. Mais, qui plus est, Hélène n'est pas la seule à en payer les conséquences. C'est « la mauvaise renommée (αἰσχρὸν κλέος) d'Hélène qui a tué Léda »[116] et on raconte la même chose à propos des Dioscures. Le violent oxymoron qui associe au substantif κλέος un adjectif qualifiant un comportement qui lui est normalement opposé (αἰσχρόν, honteux) illustre à merveille la situation tragique inextricable dans laquelle Hélène se débat.

Elle est en particulier partagée entre un sentiment de responsabilité pour une mort qu'elle n'a pas directement causée, mais qu'elle prend à son compte à plusieurs reprises[117], et un sentiment d'innocence qu'elle ne manque pas de revendiquer (v. 270-272) :

> πρῶτον μὲν οὐκ οὖσ' ἄδικός εἰμι δυσκλεής
> καὶ τοῦτο μεῖζον τῆς ἀληθείας κακόν,
> ὅστις τὰ μὴ προσόντα κέκτηται κακά.
>
> D'abord, sans être injuste j'ai mauvaise renommée ;
> et c'est un malheur pire que si je l'avais mérité
> si l'on est blâmé pour des crimes que l'on n'a pas commis.

Par l'utilisation de la litote (οὐκ ἄδικος) et l'opposition emphatique qui suit, Hélène attire l'attention sur l'injustice de sa situation. Après quoi, elle donne libre cours à l'énumération de ses malheurs : éloignée de sa terre d'origine, elle se trouve parmi les barbares, sans amis, comme une esclave. Teucros d'abord[118] et le fantôme lui-même dont les paroles sont rapportées par le vieux serviteur de Ménélas ensuite[119] confirment également que la mauvaise renommée d'Hélène est répandue par toute la Grèce.

115. V. 250-251 : τὸ δ' ἐμὸν ὄνομα παρὰ Σιμουντίοις ῥοαῖσι / μαψίδιον ἔχει φάτιν.
116. V. 135 : οὔ πού νιν Ἑλένης αἰσχρὸν ὤλεσεν κλέος ;
117. Cf. v. 200-202 (αἰσχύ- / νας ἐμᾶς ὕπ[ο]), 280-281 (φονεὺς αὐτῆς ἐγώ), 686-687 (δι' ἐμὰν [...] αἰσχύναν).
118. V. 81 : Μισεῖ γὰρ Ἑλλὰς πᾶσα τὴν Διὸς κόρην.
119. V. 614-616 : Ἄπειμι· φήμας δ' ἡ τάλαινα Τυνδαρὶς / ἄλλως κακὰς ἤκουσεν οὐδὲν αἰτία.

La préoccupation pour sa renommée est donc une caractéristique notable de cette « nouvelle Hélène »[120] qui a semblé aux critiques bien différente de celle d'autres tragédies[121], ce qui a parfois encouragé une lecture métathéâtrale[122]. L'importance du κλέος est pourtant un thème éminemment tragique qui reflète une valeur fondamentale de l'éthique aristocratique à laquelle les personnages tragiques se conforment. Il suffit de penser à deux figures féminines déjà étudiées, Alceste et Phèdre, pour s'en rendre compte.

De plus, la préoccupation pour son κλέος devient pour Hélène un motif non négligeable dans la justification de ses actions. De même que son désir de ne pas mourir dans le déshonneur[123] poussait Phèdre à accuser Hippolyte en recourant à l'astuce de la tablette, la préoccupation que montre Hélène pour son κλέος est au centre du déroulement de l'action de notre tragédie. Voici ce qu'elle confie à Théonoé (v. 926-930) :

> Ἑλένην γὰρ οὐδεὶς ὅστις οὐ στυγεῖ βροτῶν·
> ἣ κλήζομαι καθ' Ἑλλάδ' ὡς προδοῦσ' ἐμὸν
> πόσιν Φρυγῶν ᾤκησα πολυχρύσους δόμους.
> ἦν δ' Ἑλλάδ' ἔλθω κἀπιβῶ Σπάρτης <πάλιν>,
> κλυόντες εἰσιδόντες ὡς τέχναις θεῶν
> ὤλοντ', ἐγὼ δὲ προδότις οὐκ ἄρ' ἦ φίλων,
> πάλιν μ' ἀνάξουσ' ἐπὶ τὸ σῶφρον αὖθις αὖ.
>
> Hélène ! il n'y a pas un seul homme qui ne la haïsse !
> On dit en Grèce que j'ai trahi mon mari
> pour vivre dans les palais dorés des Phrygiens.
> Si je retourne en Grèce et que je revienne à Sparte,
> ils entendront, ils verront que c'est l'œuvre des dieux
> s'ils ont péri, et que je n'ai pas trahi mes amis, moi !
> Ils me rendront ainsi ma renommée de vertu.

Hélène souhaite rentrer à Sparte pour donner à voir et à entendre (κλυόντες εἰσιδόντες) à ses concitoyens et à tous les Grecs qu'elle ne correspond pas à ce que l'on raconte (κλήζομαι) d'elle, mais qu'elle est une femme fidèle et respectueuse[124]. Hélène unit ici les dimensions visuelle et auditive

120. L'expression est tirée d'Aristoph. *Thesm.* 850 : τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι.

121. Sur le personnage d'Hélène dans la tragédie, voir De Romilly 1988 (pour qui l'évolution du personnage devient l'image de la décadence de la tragédie). La nouveauté du personnage dans notre tragédie a été souvent mise en avant et parfois exagérée par la critique : cf. notamment Assaël 1987, Kormonicka 1991, Juffras 1993. On peut trouver une synthèse très équilibrée dans Allan 2008 : 24-28, qui insiste également sur les caractéristiques homériques d'Hélène chez Euripide.

122. Cf. Downing 1990 et Meltzer 1994.

123. Voir, par exemple, v. 716-717 et l'image du miroir commentée *supra*, p. 115.

124. La vertu qu'Hélène revendique est la vertu fondamentale de l'épouse grecque, la σωφροσύνη (τὸ σῶφρον, v. 930). Celle-ci lui sera également reconnue par Théoclymène à la

en marquant ainsi un rétablissement complet de sa réputation, et, en les sollicitant conjointement, elle fait en sorte d'éviter les malentendus expérimentés lors de la rencontre avec son mari. De surcroît, l'allusion au κλέος contenue dans les paroles d'Hélène prend une signification particulière dans sa stratégie persuasive. Hélène doit en effet convaincre Théonoé de ne pas révéler la présence de Ménélas à Théoclymène. Pour avoir prise sur la prophétesse, elle fait appel au κλέος, une valeur importante et, surtout, une valeur que Théonoé partage avec elle.

Le κλέος, qui représente déjà la récompense des hauts-faits accomplis par les héros homériques, est le moyen dont dispose le personnage tragique pour affirmer son identité au sein de ce que Dodds définissait « la société de la honte »[125]. Pour Hélène, rétablir son κλέος signifie voir socialement reconnue la fausseté des accusations imputables à son seul εἴδωλον : l'importance de cette reconnaissance publique de la vérité est mise en valeur dans la tragédie par l'introduction de la scène où le vieux serviteur de Ménélas identifie Hélène[126]. Rassuré par son maître, il peut finalement innocenter Hélène : « Tu n'as donc pas déshonoré ton vieux père et les Dioscures ! Tu n'as pas fait ce que l'on raconte de toi ! (κλήζεται) »[127]. C'est ainsi que cette troisième reconnaissance permet de ratifier la vérité concernant l'histoire d'Hélène en passant de sa dimension privée à une dimension publique[128]. De plus, l'intervention du vieux serviteur permet de souligner les conséquences que la découverte de la véritable identité d'Hélène entraîne à propos de l'interprétation de la guerre et des événements douloureux qui en ont résulté : « Que dis-tu ? C'était pour un nuage, en vain, que nous dispensions notre peine ? »[129]. Le vieux serviteur, qui s'est battu durant la longue guerre, peut alors s'adonner à une critique serrée de l'action incompréhensible des dieux et de l'absurdité d'un conflit militaire entrepris pour une fausse apparence. Les conséquences qu'induisent la reconnaissance publique de l'innocence d'Hélène et le rétablissement de l'honorabilité de son nom constituent un moment capital dans le drame. Ce n'est qu'à la suite de cette scène qu'Hélène et Ménélas peuvent commencer à réfléchir à la manière de quitter l'Égypte en sécurité.

fin de la tragédie, v. 1684-1685 : ἴστον δ' ἀρίστης σωφρονεστάτης θ' ἅμα / γεγῶτ' ἀδελφῆς ὁμογενοῦς ἀφ' αἵματος.

125. Dodds 1977 : 37-70.

126. V. 700-757. Voir aussi ce que nous avons déjà dit *supra*, p. 220.

127. V. 720-721 : οὐκ ἄρα γέροντα πατέρα καὶ Διοσκόρω / ἤσχυνας οὐδ' ἔδρασας οἷα κλῄζεται.

128. Cf. à ce propos Kannicht 1969 : II, 201 et Fusillo 1997 : 109.

129. V. 706-707 : τί φῄς ; / νεφέλης ἄρ' ἄλλως εἴχομεν πόνους πέρι ;

Par ailleurs, l'intérêt de la présente tragédie pour le nom d'Hélène est tel que même l'étiologie finale (v. 1670-1675) place le nom au premier plan[130]. Castor, apparu en *deus ex machina* en compagnie de son frère Pollux à la fin de la pièce, demande à Théoclymène de retenir sa colère et de ne pas punir Théonoé pour l'appui qu'elle a offert à la fuite d'Hélène et Ménélas. Castor précise que les dieux avaient déjà arrêté le fait qu'Hélène quitterait l'Égypte à ce moment précis (v. 1650-1651) et il ajoute : « Depuis que Troie a été détruite de fond en comble, et qu'elle a prêté aux dieux son nom (ὄνομα), il n'était plus [nécessaire qu'elle restât ici] : il faut maintenant qu'elle soit sous le joug de son mari, qu'elle rentre chez elle et vive avec son époux »[131]. Après avoir rappelé le dédoublement du nom d'Hélène, occasion de la guerre de Troie pour les dieux, Castor annonce l'apothéose de sa sœur qui rejoindra l'Olympe où sont déjà ses frères (v. 1666-1669). Hélène « sera appelée déesse » (v. 1667 : θεὸς κεκλήσῃ) et montera au ciel, mais son nom restera toujours sur la terre, où il servira désormais à désigner l'île vers laquelle Hermès a d'abord dirigé ses pas après avoir enlevé Hélène pour l'amener en Égypte (Ἑλένη τὸ λοιπὸν ἐν βροτοῖς κεκλήσεται, v. 1674).

Il s'agit d'un îlot aujourd'hui dénommé Makronissos et situé en face de la côte sud-orientale de l'Attique, à proximité du cap Sounion. Strabon (9, 1, 22) explique le nom en identifiant cette île avec Kranaé, où, selon Homère (*Il.* 3, 443-446), Hélène et Pâris auraient consommé leur premier rapport. Selon Hécatée (fr. 128 Jakoby), l'île tirerait son nom du fait qu'Hélène et Ménélas s'y seraient arrêtés pendant leur voyage de retour après la destruction de Troie[132]. Quoi qu'il en soit, l'introduction de cette étiologie à la fin de l'*Hélène* a parfois gêné les interprètes, qui ont voulu y voir soit un simple jeu d'esprit avec la tradition[133], soit un ajout purement formel introduit pour respecter une caractéristique typique des drames

130. Sur les étiologies, voir en particulier Dunn 1996, Scullion 2000, Sourvinou-Inwood 2003 : 414-422, Seaford 2009 et Calame 2011. Sur les rapports entre l'étiologie et la performance dramatique, cf. Kowalzig 2007 : 32-55.

131. V. 1652-1655 : ἐπεὶ δὲ Τροίας ἐξανεστάθη βάθρα / καὶ τοῖς θεοῖς παρέσχε τοὔνομ', οὐκέτι· / ἐν τοῖσι δ' αὐτοῖς δεῖ νιν ἐζεῦχθαι γάμοις / ἐλθεῖν τ' ἐς οἴκους καὶ συνοικῆσαι πόσει. Les vers 1650-1655 sont supprimés par Diggle. Kovacs 2003 : 47-58 considère ces vers comme « intrusive » ici et les transpose après le vers 1646. Allan 2008 : 341 montre bien que l'enchaînement des arguments est absolument logique et qu'il n'y a aucune raison d'intervenir sur le texte.

132. Pour un recueil et une discussion des sources anciennes sur l'île d'Hélène, voir Duchemin 1940. L'identification que cette savante propose avec une île égyptienne n'est pourtant pas convaincante et il n'y a pas de raisons d'effacer le vers 1673 qui indique la position de l'île de manière très claire : φρουρὸν παρ' Ἀκτὴν τεταμένην νῆσον λέγω.

133. Ainsi Kannicht 1969 : II, 434 : « Die hierin improvisierte Aitiologie für den Namen der des Südostküste Attikas vorgelagerten Eilands [...] ist ein geistvolles Spiel mit traditionellem Material. »

d'Euripide[134]. William Allan remarque à juste titre que cette étiologie permet de relier Hélène, dont le culte était répandu surtout en Laconie, à l'Attique[135]. Elle établit ainsi un rapport entre le passé de l'action mythique dramatisée et le monde des spectateurs. Par ailleurs, l'explication du nom de l'île reprend et réactualise ce que nous avons vu constituer un thème majeur de la tragédie, à savoir la préoccupation pour le nom dans sa double capacité de renvoyer à un référent et de devenir le garant du κλέος. Le nom se dissocie de manière définitive de l'*eidōlon* trompeur d'Hélène. Celui de l'île d'Hélène permettra désormais de perpétuer la référence à l'histoire que la tragédie dramatise et d'éterniser le κλέος que la fille de Zeus a pu reconquérir en quittant l'Égypte. Si notre tragédie met en scène le dédoublement du nom d'Hélène et la manière dont la Tyndaride se réapproprie son nom et peut ainsi rétablir sa bonne renommée, l'étiologie finale propose un nouveau dédoublement du nom d'Hélène, mais un dédoublement qui en garantira cette fois la gloire retrouvée.

Autorité des récits et divination

Le thème du κλέος permet ainsi d'articuler le questionnement sur le double qui se situe au centre de l'action. Puisque c'est le fantôme envoyé par Héra qui est la cause de la mauvaise renommée d'Hélène, celle-ci veut rentrer à Sparte et rétablir la gloire qu'elle mérite. La tragédie met donc en scène l'opposition entre deux dimensions du κλέος, le κλέος αἰσχρόν (v. 135) du fantôme et le κλέος de σωφροσύνη (v. 930) de la véritable Hélène[136]. Le κλέος peut donc être menteur ! Qui plus est, l'*Hélène* ne se limite pas à thématiser cette possibilité, mais elle la met en scène, elle en fait un instrument dramatique important.

Puisque le κλέος peut mentir, tous les récits doivent être sujets à caution. Cette idée apparaît de manière très claire dès le prologue. Après avoir rapidement introduit le contexte égyptien dans lequel elle se trouve et les personnages principaux qui l'entourent (v. 1-15), Hélène en vient à se présenter elle-même : « Ma patrie est Sparte, une terre célèbre, et mon père est Tyndare »[137]. Une fois son identité civique précisée avec l'indication de sa patrie et du nom de son père mortel, Hélène ajoute l'autre version concernant sa naissance : « Il y a un récit (ἔστι λόγος τις), selon lequel Zeus, sous la forme d'un cygne fuyant la poursuite d'un aigle, aurait volé sur ma mère Léda et lui aurait extorqué par la ruse une rencontre d'amour, si du

134. Dale 1967 : 168 : « In fact the piece of concluding cult-aetiology which in *IT* 1450 ff. forms an organic part of the story has shrunk here to a mere perfunctory insertion. »

135. Allan 2008 : 340.

136. Cf. à ce propos Melter 1994 : 234-237.

137. V. 16-17a : ἡμῖν δὲ γῆ μὲν πατρὶς οὐκ ἀνώνυμος / Σπάρτη, πατὴρ δὲ Τυνδάρεως.

moins ce récit dit vrai ! (εἰ σαφὴς οὗτος ὁ λόγος). »[138] Dans la situation dramatique désespérée où elle se trouve, Hélène se montre sceptique et suggère implicitement un questionnement sur le comportement de Zeus : s'il est vraiment son père, pourquoi l'a-t-il abandonnée, pourquoi n'intervient-il pas ? Les paroles d'Hélène introduisent ainsi la remise en question de l'action divine, un autre thème important de la tragédie. En même temps, Hélène semble mettre en doute l'autorité des récits mythologiques[139]. Les deux aspects sont évidemment liés, car ce qu'elle met en question, c'est la *σαφήνεια*, l'évidence[140] du récit mythologique et par là le rapport entre ce récit et sa situation actuelle : à la lumière des circonstances présentes, la paternité divine ne semble pas « évidente ». On se rappelle par ailleurs que c'est toujours le manque d'une preuve évidente (τὸ σαφές, v. 577) qui, dans la scène de la reconnaissance manquée, portait Ménélas à croire que, malgré la ressemblance physique, la femme qu'il avait sous les yeux ne pouvait pas être la sienne[141].

La discordance entre les récits et la réalité réapparaît peu après, dans la deuxième partie du prologue, lorsqu'Hélène demande à Teucros des nouvelles au sujet de la fin de la guerre et du sort de son mari. Teucros lui explique alors qu'« on raconte (κλήζεται) qu'il a disparu avec sa femme »[142], à la suite d'une tempête dans la mer Égée (v. 128-130). Hélène continue :

> Ελ. κἀκ τοῦδε Μενέλεων οὔτις εἶδ' ἀφιγμένον ;
> Τε. οὐδείς· θανὼν δὲ κλήζεται καθ' Ἑλλάδα.
>
> H. Et depuis personne ne l'a vu aborder ?
> T. Personne. En Grèce, on raconte qu'il est mort[143].

Dans les paroles d'Hélène, on peut remarquer l'opposition entre vision et audition et l'intérêt qu'elle porte à une preuve relevant de l'autopsie. Mais, dans ce cas, le manque de vision directe, loin de discréditer le récit de Teucros, lui ajoute foi : si depuis la tempête personne n'a vu Ménélas,

138. V. 17b-21 : ἔστιν δὲ δὴ / λόγος τις ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔπτατ' εἰς ἐμὴν / Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβών, / ὃς δόλιον εὐνὴν ἐξέπραξ' ὑπ' αἰετοῦ / δίωγμα φεύγων, εἰ σαφὴς οὗτος λόγος. Cf. également les vers 257-259.

139. Encore une fois, il ne semble pas nécessaire de voir dans cette remise en cause des récits mythologiques une allusion métathéâtrale que le poète ferait à son propre récit (Allan 2008 : 148). En effet, nous avons affaire là à un thème récurrent dans l'œuvre d'Euripide, comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner à plusieurs reprises. On pourra se reporter notamment au chapitre sur *Héraclès*, p. 151 *sqq*.

140. « Cette famille de mots exprime l'idée d'évidence, de clarté avec une vue objective » (Chantraine 1999 : 991).

141. Cf. *supra*, p. 218.

142. V. 126 : ὡς κεῖνος ἀφανὴς σὺν δάμαρτι κλήζεται.

143. V. 131-132. Au v. 131, il ne nous semble pas nécessaire de corriger εἶδε en οἶδε comme le fait James Diggle en suivant l'édition aldine.

c'est qu'il doit être vraiment mort. Par ailleurs, remarquons l'utilisation du verbe κλῄζω, issu de la même famille que κλέος[144] et qui renvoie cette fois à une simple rumeur[145].

Malgré la méfiance qu'elle a montrée à l'égard des récits et de leur fiabilité, Hélène se laisse persuader par les paroles de Teucros et, oublieuse de la prophétie d'Hermès qui lui a prédit que Ménélas la reconduirait à Sparte (v. 56-59), elle pleure la mort de son mari (v. 203-204, 279). Le chœur essaie pourtant de la raisonner : « Hélène, qui que soit cet étranger qui est venu, ne crois pas qu'il ait dit toute la vérité (ἀληθῆ) »[146]. L'échange qui s'ensuit met à nouveau au centre de l'attention l'« évidence » du récit de Teucros (v. 308-310) :

> Ελ. καὶ μὴν σαφῶς γ' ἔλεξ' ὀλωλέναι πόσιν.
> Χο. πόλλ' ἂν λέγοιτο καὶ διὰ ψευδῶν σαφῆ.
> Ελ. καὶ τἄμπαλίν γε τῶνδ' ἀληθείας ἔπι.
>
> H. Et pourtant il a dit clairement que mon mari est mort !
> Ch. On peut dire bien des choses claires tout en mentant.
> H. Mais on peut aussi en dire des vraies !

Hélène objecte au chœur l'évidence (σαφῶς) des paroles qu'elle a entendues. La réplique des choreutes aide à approfondir l'examen du rapport entre les paroles et la réalité. Si l'évidence semblait être à Hélène un critère de jugement possible de l'adéquation du récit aux faits, la réplique du chœur déplace la question de l'évidence à la vérité (ἀλήθεια). Même l'évidence ne peut donc pas représenter un critère utile pour discerner le vrai du faux, car les récits peuvent être évidents indépendamment de leur exactitude. Mais alors, dans un contexte apparemment désespéré où l'acquisition d'une connaissance sûre semble impossible, n'y a-t-il aucun moyen d'accéder à un savoir qui relève non seulement de l'évidence mais aussi de la vérité ? Le chœur semble l'exclure et invite Hélène à faire appel à Théonoé, la prophétesse infaillible qui seule pourra donner une réponse fiable. C'est ainsi que la réflexion sur l'autorité des récits devient également un expédient dramatique permettant de faire sortir Hélène et le chœur pour l'entrée en scène solitaire de Ménélas[147].

144. Chantraine 1999 : 540.

145. L'utilisation du verbe κλῄζω dans l'*Hélène* reflète elle aussi l'ambiguïté du κλέος. Ainsi le verbe peut-il renvoyer à la gloire véritable (cf. v. 494, 1441) ou, plus fréquemment, à la simple rumeur (cf. v. 126, 132, 721, 927).

146. V. 306-307 : Ἑλένη, τὸν ἐλθόνθ', ὅστις ἐστὶν ὁ ξένος, / μὴ πάντ' ἀληθῆ δοξάσῃς εἰρηκέναι. Voir aussi les v. 350-351, où le vocabulaire de la connaissance s'enrichit encore avec l'utilisation de l'adjectif ἔτυμος (authentique) : θανόντος / εἰ βάξις ἔτυμος ἀνδρός. Sur les rapports entre ἀληθής et ἔτυμος, cf. Chantraine 1999 : 991.

147. Sur l'expédient dramatique de l'éloignement du chœur et sur ses conséquences, cf. *supra*, p. 213 *sqq*.

Aux limites et à l'incertitude de la connaissance, le chœur oppose le savoir divinatoire de Théonoé, « celle qui connaît tout » (ἣ τὰ πάντ' ἐπίσταται, v. 317) : c'est elle qu'Hélène doit interroger (πυθοῦ, v. 319) pour pouvoir bien apprendre à fond (ἐκμαθοῦσα δ' εὖ, v. 320) et acquérir un savoir exact (ὀρθῶς εἰδέναι, v. 322). Dans une tragédie parcourue par un questionnement complexe sur les diverses modalités du savoir, c'est en effet d'elle seule qu'on dit qu'elle « sait ». Le chœur répète ici ce qu'Hélène avait déjà mentionné dans le prologue, lorsque, en présentant le personnage de Théonoé, elle glosait son nom par la formule homérique qui décrit le savoir en tout point parfait des devins[148].

En effet, Hélène et le chœur réapparaissent peu après, au comble de la joie, car la prophétesse a démenti le récit de Teucros : Ménélas est vivant et, après avoir longtemps erré en mer loin de sa patrie, parviendra en Égypte. Hélène se réjouit d'avoir « appris de Théonoé ces agréables paroles »[149] et le public a déjà vu arriver Ménélas peu avant. La divination serait-elle donc enfin un mode de connaissance fiable ? La question se pose à nouveau lorsque le vieux serviteur de Ménélas apprend qu'Hélène n'est jamais allée à Troie. D'abord, dans sa première tirade (v. 711-733), il remarque que le divin est changeant (ποικίλον) et difficile à interpréter (δυστέκμαρτον) pour qui voudrait s'appuyer sur des τεκμήρια, des indices[150]. Dans sa deuxième tirade (v. 744-757), il s'en prend directement aux devins[151] et en particulier à Calchas et Hélénos qui, officiant respectivement dans les camps grec et troyen, n'ont pas révélé la vérité et ont laissé mourir tant de gens pour un vain fantôme (v. 749-751).

Cette critique des devins a prêté à des interprétations diverses. On a parfois voulu y voir une allusion aux événements contemporains, puisque Thucydide raconte qu'au lendemain de la fin catastrophique de l'expédition en Sicile (l'*Hélène* a été représentée en 412), les Athéniens se révoltèrent contre les devins et les interprètes d'oracles qui avaient

148. V. 13-14 : καλοῦσιν αὐτὴν Θεονόην· τὰ θεῖα γὰρ / τά τ' ὄντα καὶ μέλλοντα πάντ' ἠπίστατο. Cf. *Il.* 1, 70 à propos de Calchas : ὃς ἤδη τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα. Hélène insiste encore une fois sur le savoir de Théonoé au v. 530 : ἣ πάντ' ἀληθῶς οἶδε. Diggle supprime les vers 530-540, qui répéteraient ce qui a déjà été dit par le chœur (v. 517-527). Mais, comme le remarque à juste titre Allan 2008 : 207-208, ce genre de répétitions n'est pas inhabituel dans la tragédie et le contraste entre le v. 540 et le v. 541 semble être très efficace au niveau dramatique.

149. V. 529 : μαθοῦσα Θεονόης φίλους λόγους.

150. V. 711-715 : ὦ θύγατερ, ὁ θεὸς ὡς ἔφυ τι ποικίλον / καὶ δυστέκμαρτον, εὖ δέ πως πάντα στρέφει / ἐκεῖσε κἀκεῖσ' ἀναφέρων· ὁ μὲν πονεῖ, / ὁ δ' οὐ πονήσας αὖθις ὄλλυται κακῶς, / βέβαιον οὐδὲν τῆς ἀεὶ τύχης ἔχων.

151. V. 744-745 : ἀλλά τοι τὰ μάντεων / ἐσεῖδον ὡς φαῦλ' ἐστὶ καὶ ψευδῶν πλέα, « je vois bien que les prophéties ont peu de valeur et sont remplies de mensonges ».

annoncé une issue couronnée de succès[152]. Mais il n'est pas nécessaire d'imaginer un rapport aussi étroit avec l'actualité, puisque la critique des devins est un motif traditionnel dès l'*Iliade*[153], très souvent présent dans la tragédie[154]. D'autres commentateurs ont souligné le contraste entre la critique du serviteur et la présence de Théonoé dont la prophétie se montre véridique[155]. Dès lors, on a vu là une opposition entre des pratiques de divination différentes[156] sinon entre « charlatanisme » et « vraie mantique »[157].

Une simple remarque servira au moins à nuancer ces positions critiques. Dans l'*exodos*, après avoir appris par un messager la fuite d'Hélène et Ménélas, Théoclymène, emporté par la colère, veut s'élancer contre sa sœur pour la tuer, car il lui reproche de l'avoir trahi : « Tout en voyant Ménélas dans le palais, elle ne me l'a pas dit » (v. 1625 : ἥτις ἐν δόμοις ὁρῶσα Μενέλεων οὐκ εἶπέ μοι). D'une manière qui peut sembler étonnante, l'accusation de Théoclymène contre sa sœur Théonoé reprend exactement celle qu'avait faite le vieux serviteur de Ménélas contre Calchas et Hélénos : « Calchas, tout en voyant ses amis mourir pour un nuage, ne l'a pas dit et ne l'a pas fait comprendre à l'armée et Hélénos non plus ! »[158]

Dans les deux cas partant, ce que le vieux serviteur et Théoclymène reprochent respectivement à Calchas et Théonoé, c'est de n'avoir pas dit ce qu'ils voyaient. La reprise lexicale est évidente et montre qu'entre les deux passages il n'existe pas de contraste opposant une mauvaise et une bonne mantique, mais une association entre deux silences, celui de Calchas qui a été à l'origine de la guerre de Troie et des malheurs d'Hélène et de Ménélas,

152. Cf. Thuc. 8, 1 : ὠργίζοντο δὲ καὶ τοῖς χρησμολόγοις τε καὶ μάντεσι καὶ ὁπόσοι τι τότε αὐτοὺς θειάσαντες ἐπήλπισαν ὡς λήψονται Σικελίαν. À propos de cette interprétation, proposée par Radermacher 1898 : 498, voir le commentaire de Kannicht 1969 : II, 211 qui porte cependant un jugement plus modéré.

153. Cf. *Il.* 1, 106-108 ; 12, 237-240 ; 24, 220-224 ; *Od.* 2, 186.

154. Cf. Aesch. *Agam.* 1195, Soph. *Ant.* 1035-1047, *OT* 387-398, Eur. *Hipp.* 1055-1059, *El.* 399-400, *Phoen.* 954-959, *Bac.* 255-257, *IA* 520-521, fr. 795 Kann. Voir à ce propos le commentaire d'Allan 2008 : 231. Quant à la critique des devins dans la littérature athénienne, voir Parker 2005 : 113-114.

155. Cf. Matthiessen 1969 : 696.

156. Selon Kannicht 1969 : II, 212, Théonoé ne serait pas une prophétesse du même type que Calchas et Hélénos, car ces derniers pratiquent la divination par les oiseaux alors que Théonoé « aufgrund von εὐσέβεια und δικαιοσύνη gewiß ist zu wissen, was κατὰ τὸ δίκαιον sein muß ». Mais, comme le remarque Allan 2008 : 231, le texte ne dit rien des méthodes de Théonoé.

157. Assaël 2001 : 64.

158. V. 749-751 : Κάλχας γὰρ οὐκ εἶπ' οὐδ' ἐσήμηνε στρατῷ / νεφέλης ὑπερθνήσκοντας εἰσορῶν φίλους / οὐδ' Ἕλενος. On pourra également comparer le v. 1626 (τοιγὰρ οὔποτ' ἄλλον ἄνδρα ψεύσεται μαντεύμασιν) aux v. 744-745 (ἔσται τάδ', ὦναξ, ἀλλά τοι τὰ μάντεων / ἐσεῖδον ὡς φαῦλ' ἐστὶ καὶ ψευδῶν πλέα).

et celui de Théonoé qui permet, au contraire, au couple de s'enfuir et de mettre ainsi fin à leur souffrance.

3. LA FUITE D'HÉLÈNE, OU COMMENT FAIRE DE NÉCESSITÉ VERTU

Dans un drame qui installe l'idée du double au cœur même de l'action dramatique, on n'est pas étonné de retrouver ce dédoublement au niveau des motifs principaux. Ainsi, après une première partie qui aboutit à la scène de la reconnaissance, une deuxième partie commence, centrée sur la fuite des deux protagonistes[159].

Les deux motifs sont soudés dans une longue section qui constitue la partie centrale du drame (v. 528-1106) et qui voit se succéder la scène de reconnaissance manquée (v. 528-596), l'arrivée du messager et la reconnaissance enfin célébrée par les personnages (v. 597-760), une réflexion sur les diverses difficultés qui restent à surmonter et la décision de persuader Théonoé (v. 761-856), l'apparition de Théonoé sur la scène et son choix de garder le silence sur la présence de Ménélas (v. 857-1031), la recherche d'un expédient pour quitter l'Égypte et le projet d'Hélène[160] (v. 1032-1106). Par ailleurs, ce long épisode prolongeant l'attente d'un chant choral qui n'arrivera qu'au vers 1107 contraste avec la dernière partie de la tragédie[161], où le rythme s'accélère, les chants choraux se succèdent rapidement[162], les émotions accumulées peuvent enfin trouver à s'exprimer.

Les éléments visuels et acoustiques analysés dans la première partie du drame acquièrent une nouvelle valeur dans cette seconde partie. Il en est ainsi de l'importance de la divination et de la présence de Théonoé, qui inscrit une possibilité d'accéder à un savoir certain et d'origine divine. Si la présence de la prophétesse a permis à Hélène au début de la tragédie de se rassurer sur le sort de son mari et de recevoir des informations qui l'aident à le reconnaître dans l'étranger naufragé, une fois que la reconnaissance a eu lieu, la présence et le savoir de Théonoé deviennent le premier obstacle

159. Comme la critique n'a pas manqué de le remarquer, l'*Hélène* présente de nombreux points de contact avec une autre « escape-tragedy », l'*Iphigénie en Tauride*. À ce propos, cf. Matthiessen 1964 : 16-65 (avec un intérêt principalement d'ordre chronologique) et, plus récemment, Wright 2005 (avec quelques réserves, notamment sur sa proposition de voir *Hél.*, *IT* et *Andromède* comme une trilogie). Pour une mise en perspective de l'association reconnaissance-fuite dans la littérature grecque, cf. Goward 1999 : 131-147.

160. L'épisode dans son ensemble compte 579 vers, soit un tiers environ de la tragédie dans son intégralité. Des scènes de ce genre ne sont pas inhabituelles dans les dernières pièces d'Euripide. Pour une analyse détaillée de la structure de cet épisode, voir Kannicht 1969 : II, 150-151.

161. Cf. Allan 2008 : 265.

162. On y trouve en effet trois *stasima* en 400 vers (v. 1107-1164, 1301-1368, 1451-1511).

auquel se heurtent les époux réunis. Si l'ignorance était l'obstacle principal à la reconnaissance d'Hélène et Ménélas, le savoir est la première entrave à leur fuite : comment pourront-ils s'en sortir ?

Le silence de Théonoé

Convaincue qu'il est impossible de s'enfuir de quelque manière que ce soit sans l'appui de la prophétesse, Hélène invite Ménélas à s'échapper immédiatement (v. 805). Ménélas refuse la proposition de sa femme : fuir serait un comportement indigne du héros qui a conquis Troie[163], et détruirait son κλέος en le soumettant au blâme (ψόγος) des Spartiates[164]. Ménélas est ainsi visiblement autant préoccupé qu'Hélène par le jugement social : il ne pourra pas laisser dire du mal de lui et envisage de livrer bataille avec sa femme avant de mourir (v. 842-854).

Pendant que Ménélas songe à ces projets belliqueux, Hélène commence à avancer l'idée de gagner la collaboration de Théonoé. La seule possibilité de salut pour les deux époux tient en effet à ce que personne ne rapporte à Théoclymène l'arrivée de Ménélas[165], mais il est impossible d'échapper (λαθεῖν) à Théonoé[166]. Il ne reste dès lors qu'à essayer de persuader la prophétesse, par la parole et par la supplication[167], de ne pas révéler (μὴ φράσαι, v. 827) la présence de Ménélas à son frère. Le silence de Théonoé est la condition préalable *sine qua non* à tout projet de fuite.

Or voici que le bruit des portes du palais annonce la sortie de Théonoé elle-même, accompagnée de deux servantes[168] qui portent des torches et purifient l'air par des fumigations de soufre[169]. Cette arrivée spectaculaire, que l'on peut comparer à celle de Cassandre dans les *Troyennes* (v. 298), contribue à donner un caractère sacral au personnage ; les premières paroles de la prophétesse confirment ce qui a été dit d'elle : « Hélène, que te semble-t-il donc de mes prédictions ? Il est arrivé, ton mari Ménélas, il est

163. V. 808 : ἄνανδρά γ' εἶπας Ἰλίου τ' οὐκ ἄξια.

164. V. 845-846 : τὸ Τρωϊκὸν γὰρ οὐ καταισχυνῶ κλέος / οὐδ' Ἑλλάδ' ἐλθὼν λήψομαι πολὺν ψόγον. Le personnage de Ménélas et la revendication de sa gloire ont été parfois jugés de manière trop sévère : cf. Blaiklock 1952 : 85-93. Pour un point de vue plus équilibré, voir Podlecki 1970 : 402-407 et Dirat 1976b.

165. V. 817-818 : {Ελ.} εἰ μὴ τύραννός <σ'> ἐκπύθοιτ' ἀφιγμένον. / {Με.} οὐ γνώσεταί μ' ὅς εἰμ', ἐγῷδ'· ἐρεῖ δὲ τίς ;

166. V. 824 : θνήσκοιμεν ἄν· λαθεῖν γὰρ οὐχ οἷόν τέ μοι. Cf. également le v. 829 : κοινῇ γ' ἐκείνῃ ῥᾳδίως, λάθρᾳ δ' ἂν οὔ.

167. Cf. v. 825 : ἴσως ἂν ἀναπείσαιμεν ἱκετεύοντέ νιν et v. 828 : πείσαντε δ' ἐκ γῆς διορίσαιμεν ἂν πόδα ;

168. Cf. v. 865 et 868.

169. V. 865-872. Voir Allan 2008 : 243. Cette entrée en scène de Théonoé avait peut-être aussi une saveur égyptienne : cf. Zuntz 1960 : 204.

là sous nos yeux ! (ἐμφανής) »[170]. Hélène l'avait annoncé, il est impossible de passer inaperçu aux yeux de Théonoé : aussi s'agit-il maintenant de voir quels seront sa réaction et son comportement.

La prophétesse précise que, ce jour même, une assemblée des dieux se réunit pour discuter de la situation d'Hélène (v. 878-886). Une querelle oppose en effet Héra, qui veut favoriser le retour d'Hélène à Sparte « pour que la Grèce apprenne (μάθῃ) que les noces dont Aphrodite avait fait cadeau à Alexandre étaient fausses »[171], et Aphrodite, qui ne veut pas « que l'on voie clairement (φανῇ) qu'elle a acheté le prix de la beauté par des noces vaines »[172]. L'allusion à cette querelle divine mérite que l'on s'y arrête un instant, car elle ne représente pas seulement un clin d'œil à l'épopée avec ses conciles divins, ou une manière de souligner la grande connaissance qu'a Théonoé des choses divines[173], mais elle possède une fonction et une valeur précises. D'une part, en effet, cette seconde querelle entre déesses reprend, en la renversant, la première querelle dont Pâris avait été le juge sur le mont Ida et qui était évoquée au début de la tragédie (v. 23-30) comme l'origine des malheurs d'Hélène. Dans les termes de la *Poétique* d'Aristote nous pourrions dire que, comme le jugement de Pâris a été à la base du nouement (δέσις) de l'action, la querelle actuelle est à l'origine de son dénouement[174] (λύσις). Théonoé elle-même souligne le renversement de la situation initiale : « Héra, qui était auparavant ton ennemie, t'est devenue favorable. »[175] D'autre part, la querelle entre Héra et Aphrodite pose, sur le plan divin, les mêmes questions auxquelles Hélène et Ménélas ont été confrontés dans la première partie de la tragédie : Héra veut que la Grèce apprenne (μάθῃ) le mensonge (ψευδονυμφεύτους) d'Aphrodite qui, elle, ne veut pas faire voir (φανῇ) qu'elle a trompé les Grecs.

La querelle entre les deux déesses trouve un écho dans le dilemme qui se pose à Théonoé elle-même (v. 887-890) :

> τέλος δ' ἐφ' ἡμῖν εἴθ', ἃ βούλεται Κύπρις,
> λέξασ' ἀδελφῷ <σ'> ἐνθάδ' ὄντα διολέσω
> εἴτ' αὖ μεθ' Ἥρας στᾶσα σὸν σώσω βίον,

170. V. 873-874 : Ἑλένη, τί τἀμά – πῶς ἔχει ; – θεσπίσματα ; / ἥκει πόσις σὸς Μενέλεως ὅδ' ἐμφανής.

171. V. 882-883 : ἵν' Ἕλλὰς τοὺς Ἀλεξάνδρου γάμους / δώρημα Κύπριδος ψευδονύμφευτον μάθῃ.

172. V. 885-886 : ὡς μὴ 'ξελεγχθῇ μηδὲ πριαμένη φανῇ / τὸ κάλλος Ἑλένης οὕνεκ' ἀνονήτοις γάμοις.

173. Ce sont les deux caractères qui ont été généralement reconnus par les commentateurs : cf. Dale 1967 : 125, Kannicht 1969 : I, 73, Allan 2008 : 244.

174. Cf. Arist. *Poet.* 1455b 24-29, à lire avec le commentaire de Dupont-Roc et Lallot 2011 : 290 dont nous reprenons le choix de rendre δέσις par « nouement ».

175. V. 880-881 : Ἥρα μέν, ἥ σοι δυσμενὴς πάροιθεν ἦν, / νῦν ἐστιν εὔνους.

> κρύψασ' ὅμαιμον, ὅς με προστάσσει τάδε
> εἰπεῖν, ὅταν γῆν τήνδε νοστήσας τύχῃς.
>
> L'issue repose entre mes mains : soit je dis à mon frère
> que tu es là et je te perds, comme le veut Cypris,
> soit je me range du côté d'Héra et te sauve la vie,
> en te cachant à mon frère, qui m'a ordonné de lui
> dire quand tu arriverais dans cette terre.

L'alternative étant ainsi énoncée, c'est maintenant à Hélène et à Ménélas d'essayer de convaincre Théonoé de ne pas révéler à son frère la vérité en gardant le silence.

Le κλέος de Théonoé

La scène suivante (v. 894-1029) présente la manière et les discours par lesquels Hélène et Ménélas parviennent à persuader Théonoé[176]. Il convient de remarquer d'emblée que les paroles d'Hélène sont accompagnées d'un geste de supplication rituelle, que la critique semble presque oublier dans l'évaluation de la scène, mais qui doit être considéré à sa juste valeur : « Vierge, je tombe à tes genoux en suppliante (ἱκέτις) [...] Ne dis pas à ton frère que mon mari, mon très cher que voici, est revenu dans mes bras, mais sauve-le, je t'en supplie (λίσσομαι). »[177]

Suit un long discours, dans lequel Hélène rappelle d'abord qu'Hermès l'avait confiée à Protée pour qu'il la garde pour son mari[178] et invite Théonoé à faire ce que le dieu et son père auraient voulu (v. 906-923) ; elle souligne ensuite sa propre situation et la possibilité qu'elle aurait, en revenant à Sparte, de rétablir sa bonne renommée injustement perdue[179]. Elle termine sur un appel final dans lequel, après avoir insisté sur son geste de supplication (v. 939 : ἱκετεύω), elle synthétise les motifs précédents et fait appel au κλέος de Théonoé elle-même : « Voici la gloire la plus belle

176. Les v. 892-893, dans lesquels Théonoé dit vouloir tout raconter à son frère, sont supprimés par Diggle. En effet, le passage abrupt à un ordre et le manque d'un interlocuteur à qui Théonoé s'adresserait laissent penser à une interpolation (cf. Mastronarde 1979 : 112-113). L'alternative est de supposer une lacune dans les vers précédents, mais on s'attendrait, au début du discours d'Hélène, à une demande explicite d'annuler son ordre. De plus, Théonoé elle-même n'y fera plus allusion par la suite et on voit mal comment son ordre tomberait dans le vide sans qu'elle apporte de nouvelles précisions. La scène suivante a la structure typique d'un *agōn* (*pace* Lloyd 1992 : 9), même si ici il n'y a pas de contraste entre deux thèses opposées. Sur le caractère particulier de cet *agōn*, cf. Collard 1975 : 69.

177. V. 894, 898-900 : ὦ παρθέν', ἱκέτις ἀμφὶ σὸν πίτνω γόνυ / μή μοι κατείπῃς σῷ κασιγνήτῳ πόσιν / τόνδ' εἰς ἐμὰς ἥκοντα φίλτατον χέρας / σῶσον δέ, λίσσομαί σε. Voir aussi le v. 939 : ἀλλά σ' ἱκετεύω τόδε.

178. On peut peut-être voir dans cette évocation du droit de Ménélas à récupérer sa femme qu'Hermès avait confiée à Protée une allusion à l'institution de la παρακαταθήκη, ainsi que l'a suggéré Martina 1980.

179. Sur cet aspect, cf. ce que nous avons dit *supra*, p. 226 *sqq*.

pour les enfants nés d'un père noble : se comporter de la même manière que leur père. »[180]

Son tour de parole venu, Ménélas se défend d'ajouter sa propre supplication à celle de sa femme (v. 947-953), mais il reprend et développe le thème du κλέος. Si Théonoé refuse de lui accorder sa femme, elle se montrera (φανῇ) une femme mauvaise[181] (κακή). Ménélas insiste ainsi sur le regard que l'on portera sur la prophétesse si elle ne respecte pas les volontés de son père, et oppose de cette manière le déshonneur dans lequel elle tomberait à la gloire qu'il partage avec sa femme : « Tue-moi, si tu le juges bon (δοκεῖ σοι), car tu ne tueras pas des gens sans gloire (δυσκλεᾶς) »[182]. On notera dans ce passage la fréquence de l'emploi du verbe δοκέω en lien avec le choix de Théonoé[183]. Si, dès le prologue, le verbe mettait en question la manière dont les personnages se formaient une opinion en s'appuyant sur l'apparence, et soulignait ainsi l'un des principaux problèmes auxquels les personnages étaient confrontés, il est maintenant appliqué à la décision que doit prendre Théonoé.

Après avoir fait appel au κλέος de la prophétesse, Ménélas assortit son plaidoyer de deux invocations, adressées à Protée puis à Hadès[184], qui prennent la place de la supplication faite par Hélène. Dans les deux cas, Ménélas s'adresse à Théonoé de manière indirecte, il la désigne par un déictique dans ses requêtes finales, où il met encore une fois au centre le κλέος. Voici l'ultime requête de Ménélas à Protée (v. 965-968) :

> οἶδ' οὔνεχ' ἡμῖν οὔποτ' ἀποδώσεις θανών·
> ἀλλ' ἥδε πατέρα νέρθεν ἀνακαλούμενον
> οὐκ ἀξιώσει τὸν πρὶν εὐκλεέστατον
> κακῶς ἀκοῦσαι· κυρία γάρ ἐστι νῦν.
>
> Je sais que tu es mort et ne peux pas me rendre mon épouse,
> mais cette femme ne consentira pas que son père que j'invoque
> aux Enfers, son père jadis très honoré, ait une mauvaise
> renommée, car c'est elle qui en est maîtresse.

Ce n'est donc plus seulement la bonne réputation de Théonoé qui est en jeu, mais aussi celle de son père Protée « le très glorieux »,

180. V. 941-943 : παισὶ γὰρ κλέος τόδε / κάλλιστον, ὅστις ἐκ πατρὸς χρηστοῦ γεγὼς / ἐς ταὐτὸν ἦλθε τοῖς τεκοῦσι τοὺς τρόπους.

181. V. 957-958 : ἐγὼ μὲν οὐ νῦν πρῶτον ἀλλὰ πολλάκις / ἄθλιος ἂν εἴην, σὺ δὲ γυνὴ κακὴ φανῇ. Cf. ce que Théonoé a elle-même dit d'Aphrodite au v. 885 et *supra*, p. 238.

182. V. 993 : κτεῖν', εἰ δοκεῖ σοι· δυσκλεᾶς γὰρ οὐ κτενεῖς.

183. Cf. v. 954, 956, 993. Voir aussi *supra*, p. 205 *sq*.

184. Les prières à Hadès, et spécialement celles qui citent directement le nom du dieu, sont très rares dans la littérature grecque. De ce fait, la prière de Ménélas, qui s'adresse directement à Hadès, acquiert une plus grande énergie et une efficacité percutante. Pour une autre prière tragique à Hadès, cf. le fr. 448a Kann. du *Chresphontès* avec le commentaire de Medda 2002 : 74-75.

dont la prophétesse, en choisissant de livrer Ménélas à Théoclymène, condamnerait la mémoire au déshonneur. De plus, en évoquant peu après le serment par lequel Hélène et lui-même se sont engagés à se donner la mort s'ils n'arrivent pas à échapper à Théoclymène (v. 975-985), Ménélas précise qu'ils se tueront sur le tombeau même de Protée : « Ainsi nos deux corps resteront étendus sur ce tombeau de pierre polie, peine immortelle pour toi et blâme (ψόγος) pour ton père. »[185]

Ménélas, comme Hélène avant lui, fait appel à ce couple antithétique (*kleos/psogos*)[186] central dans l'éthique aristocratique[187]. Théonoé doit céder à ses requêtes parce qu'autrement elle s'exposerait et exposerait son père au blâme ; si au contraire elle accepte de les sauver, elle pourra atteindre une gloire même plus grande que celle de son père[188]. Ménélas associe la gloire de Théonoé et celle de Protée, selon un procédé qui n'est pas inconnu dans la poésie d'éloge, où l'homme juste souhaite léguer sa gloire à ses enfants[189].

Cette insistance sur l'importance du κλέος dans la scène de persuasion de Théonoé n'a pas été assez considérée par la critique. En effet, on a souvent voulu voir dans le choix de Théonoé l'expression de la piété et de la justice innées du personnage[190], on a célébré sa « pureté morale » qui rétablit la « justice dans son ancienne transcendance »[191], jusqu'à faire de Théonoé une « philosophe morale »[192], l'incarnation même de la sagesse et, par conséquent, la représentation humaine d'Athéna[193]. Par ailleurs, à partir de la position centrale que cette scène occupe dans la pièce, on a suggéré que le personnage de Théonoé contiendrait l'interprétation même de la tragédie, car sa présence montrerait que le monde n'est

185. V. 985b-987 : κεισόμεσθα δὲ / νεκρὼ δύ' ἑξῆς τῷδ' ἐπὶ ξεστῷ τάφῳ, / ἀθάνατον ἄλγος σοί, ψόγον δὲ σῷ πατρί.

186. Sur l'opposition entre κλέος et ψόγος, cf. Pind. *Nem.* 7, 61-63 : <σκ>οτεινὸν ἀπέχων ψόγον, / ὕδατος ὥτε ῥοὰς φίλον ἐς ἄνδρ' ἄγων / κλέος ἐτήτυμον αἰνέσω.

187. Pour une analyse de l'opposition entre louange et blâme, cf. en particulier Gentili 1984 : 141-151, Detienne 1990 : 21-24, Nagy 1994 : 265-286.

188. Voici les paroles qu'il adresse à Hadès (v. 973-974) : τήνδ' ἀνάγκασόν γ' ἔτ' εὐσεβοῦς πατρὸς / κρείσσω φανεῖσαν τἀμά μοι δοῦναι λέχη, « oblige celle-ci à me rendre ma femme et à se montrer (φανεῖσαν) même plus grande que son pieux père ». Nous suivons au v. 974 la correction de Nicholas Wecklein (Teubner 1907) qui nous semble la plus économique.

189. Cf. Pind. *Nem.* 8, 36-37 : θανὼν ὡς παισὶ κλέος / μὴ τὸ δύσφαμον προσάψω. Cf. également ce qu'avait dit Hélène peu avant (v. 941-943 : παισὶ γὰρ κλέος τόδε / κάλλιστον, ὅστις ἐκ πατρὸς χρηστοῦ γεγὼς / ἐς ταὐτὸν ἦλθε τοῖς τεκοῦσι τοὺς τρόπους).

190. Cf. Kannicht 1969 : I, 75.

191. Ronnet 1979 : 257. Amiech 2011 : 29 parle de « position éthique de Théonoé ».

192. Burnett 1960 : 158 : « She is [...] a new kind of prophetess, much less a seer than a moral philosopher. » Cf. également Assaël 1993 : 87-109, qui parle à propos de Théonoé d'« une conscience intellectuelle et morale indépendante et sacrée » (109).

193. Sansone 1985 : 19 : « the human representative of Athena ».

finalement pas si instable qu'on pourrait le croire[194]. Or, sans faire de Théonoé un personnage impie ou injuste, ces jugements critiques doivent être nuancés[195]. Les paroles par lesquelles Théonoé elle-même explique les raisons de son choix sont significatives (v. 998-1001) :

> ἐγὼ πέφυκά τ' εὐσεβεῖν καὶ βούλομαι
> φιλῶ τ' ἐμαυτήν, καὶ κλέος τοὐμοῦ πατρὸς
> οὐκ ἂν μιάναιμ', οὐδὲ συγγόνῳ χάριν
> δοίην ἂν ἐξ ἧς δυσκλεὴς φανήσομαι.
>
> C'est dans ma nature et je veux être pieuse,
> je m'aime moi-même et la gloire de mon père
> je ne veux pas la souiller, ni offrir à mon frère
> un service pour lequel je serais manifestement déshonorée.

Les paroles de Théonoé font écho aux requêtes d'Hélène et de Ménélas et insistent, de manière semblable, sur le κλέος, à la fois celui de son père (v. 999)[196] et le sien (v. 1001). C'est dans ce même sens qu'il faut interpréter l'affirmation de Théonoé φιλῶ ἐμαυτήν[197]. Quant à l'εὐσέβεια, elle est évoquée ici moins pour souligner un caractère inné (πέφυκα) qui guiderait un choix moral qu'en réponse à ces paroles ritualisées et efficaces que sont la supplication d'Hélène et les deux prières de Ménélas[198]. Le fait que son silence soit à interpréter comme l'effet perlocutoire des paroles d'Hélène et de Ménélas[199] est bien souligné par Théonoé elle-même peu après : « Je tairai (σιγήσομαι) ce que vous m'avez suppliée de taire. »[200]

La deuxième raison qui explique l'insistance sur le κλέος dans la stratégie persuasive mise en œuvre par Hélène et Ménélas tient à une considération d'ordre dramatique. Nous avons vu en effet l'importance double qu'a le κλέος concernant le personnage d'Hélène : si, d'une part, il montre le dédoublement du personnage, d'autre part il représente la raison

194. Cf. Matthiessen 1969. Voir également Frazier 2011 : 141-149.

195. Nous avons développé cette analyse dans Marseglia 2017.

196. Cf. aussi les v. 1028-1029 : σὺ δ', ὦ θανών μοι πάτερ, ὅσον γ' ἐγὼ σθένω, / οὔποτε κεκλήσῃ δυσσεβὴς ἀντ' εὐσεβοῦς.

197. Pearson 1903 : 140 puis Kannicht 1969 : II, 255-256 interprètent le passage comme une allusion à la justice de Théonoé et renvoient à Arist. *Eth. Nic.* 1168 b25-28 : εἰ γάρ τις ἀεὶ σπουδάζοι τὰ δίκαια πράττειν [...] οὐδεὶς ἐρεῖ τοῦτον φίλαυτον οὐδὲ ψέξει. Mais dans le contexte, il nous semble plus simple de relier l'affirmation de Théonoé à la revendication du κλέος : cf. Cairns 1993 : 281-282. Par ailleurs, l'insistance du passage sur l'idée de justice s'explique aussi par le fait que la δίκη est une vertu associée à l'εὐσέβεια : cf. Eur. fr. 288 Kann., *Hyps.* fr. 60, 55-57 Bond (= fr. 757 Kann.), Eup. fr. 84 KA.

198. Pour l'εὐσέβεια comme respect des suppliants, voir Isoc. 10, 31. Voir également la réponse de Phèdre à la supplication de la nourrice (*Hipp.* 335 : σέβας γὰρ χειρὸς αἰδοῦμαι τὸ σόν). Cf. Dover 1974 : 247 et Rudhardt 1992 : 14.

199. Cf. ce que nous avons dit à propos de l'aveu de Phèdre en réponse à la supplication de la nourrice dans l'*Hippolyte*, *supra*, p. 117 *sqq*.

200. V. 1017-1018 : σιγήσομαι / ἅ μου καθικετεύσατ[ε].

principale que fournit Hélène pour expliquer son désir de retourner à Sparte. Hélène veut rétablir son κλέος et, en insistant sur celui de Théonoé, elle fait de la prophétesse son double, dans la mesure où elle lui présente la perte de son κλέος comme la conséquence future de son éventuel refus de l'aider[201]. Autrement dit, si elle dénonce la présence de Ménélas à son frère, Théonoé perdrait sa gloire et deviendrait ce qu'Hélène est devenue à cause de son double. De cette manière le κλέος n'est pas seulement un élément central dans la motivation des actions des personnages, mais il devient également une ressource dramatique qui permet à l'action d'avancer.

Renversements

Enfin rassurés sur l'attitude de Théonoé, Hélène et Ménélas peuvent commencer à préciser leur plan de fuite. Ménélas propose de fuir à cheval ou, autre possibilité, de se cacher dans le palais et d'attendre le roi pour le tuer[202], mais ses propositions se heurtent à la fois à leur méconnaissance du pays et à la présence de Théonoé, qui ne saurait leur permettre de tuer son frère. Comme Ménélas reconnaît la nécessité de disposer d'un bateau pour prendre la fuite par la mer, seule issue possible (v. 1047-1048), c'est Hélène qui prend l'initiative[203] :

> Ελ. ἄκουσον, ἤν τι καὶ γυνὴ λέξῃ σοφόν.
> βούλῃ λέγεσθαι μὴ θανὼν λόγῳ θανεῖν ;
> Με. κακὸς μὲν ὄρνις· εἰ δὲ κερδανῶ, λέγε.
> ἕτοιμός εἰμι μὴ θανὼν λόγῳ θανεῖν.
>
> H. Écoute-moi, si une femme peut donner un avis sage.
> Veux-tu qu'on dise en paroles que tu es mort, sans l'être en effet ?
> M. C'est un mauvais présage, mais s'il est utile, dis-le.
> Je suis prêt à mourir en paroles sans être vraiment mort[204].

Le projet d'Hélène de faire passer Ménélas pour mort consiste en un renversement de la situation de la première partie du drame. Après avoir

201. L'importance de la solidarité entre Théonoé et Hélène est soulignée par Amoroso 1978. Pour un rapprochement entre Hélène et Théonoé, cf. Segal 1971 : 590-591.

202. V. 1035-1046. De même Oreste, dans l'*Iphigénie en Tauride*, n'a pas beaucoup d'autres solutions à proposer que de tuer le roi : cf. *IT* 1020-1023.

203. Comme dans d'autres cas semblables dans les tragédies d'Euripide, c'est une femme qui prend l'initiative : cf. *El.* 647-667, *Ion* 985-1038, *IT* 1029-1081. Il ne faudrait pourtant pas exagérer la valeur intellectuelle de cette supériorité, comme l'ont fait certains critiques, notamment sur la base des vers 1686-1687 : καὶ χαίρεθ' Ἑλένης οὕνεκ' εὐγενεστάτης / γνώμης, ὃ πολλαῖς ἐν γυναιξὶν οὐκ ἔνι. Cf. Dover 1974 : 99.

204. V. 1049-1052. Dale 1967 : 133-134 trouve le polyptote λέγεσθαι λόγῳ peu heureux et souhaiterait le corriger. Kannicht 1969 : II, 267 l'explique avec l'intention d'Hélène d'atténuer le mot θανεῖν. Ce type de figure en relation avec des perceptions est en tout cas fréquent dans l'*Hélène* (cf. v. 72, 121, 557) et il n'y a aucune raison de le corriger ici. Sur le motif de la mort fictive dans l'*Hélène*, cf. Karsai 1995.

longtemps souffert de l'illusion créée par Héra, Hélène projette maintenant de retourner en sa faveur les conséquences du caractère trompeur des sens[205]. Au dédoublement visuel d'Hélène s'appuyant sur le caractère fallacieux de l'apparence (δοκέω) fait suite le dédoublement verbal de Ménélas.

La nouvelle de la fausse mort de Ménélas reprend un procédé théâtral typique[206], mais le motif entre également en résonance avec la réflexion que la première partie de la tragédie a développée à propos de la valeur des mots, en rappelant tant les déclarations du chœur sur la possibilité de tromper par les paroles que la remise en question de la fonction référentielle du langage. On se souvient qu'au début de la tragédie, l'arrivée de Teucros et la fausse nouvelle de la mort de Ménélas avaient persuadé Hélène au point de la faire sombrer dans le désespoir. Elle n'envisageait pas la possibilité que le récit de Teucros soit faux, et seule l'intervention du chœur lui avait rappelé qu'« on peut dire bien des choses claires tout en mentant »[207]. Hélène n'a pas seulement retenu la leçon. Elle reprend maintenant la fausse nouvelle de Teucros mais en renversant sa valeur : au lieu d'être une source de souffrance supplémentaire, le récit de la fausse mort de Ménélas devient l'expédient qui pourra permettre aux deux époux de s'enfuir. Vu rétrospectivement, le personnage de Teucros devient un double de Ménélas et ne préfigure pas seulement, par la remise en question des sensations, l'arrivée et la rencontre de Ménélas avec sa femme[208], mais annonce également le plan de fuite qu'ils pourront précisément réaliser en faisant de Ménélas, comme Teucros, un naufragé grec venu rapporter la mort du mari d'Hélène.

Par ailleurs, le plan de fuite élaboré par Hélène s'appuie également sur la dissociation entre le nom et son référent que Ménélas avait lui-même dénoncée dans le monologue suivant son entrevue avec la vieille servante du palais de Théoclymène[209], mais en renverse la valeur dramatique. Alors que ces considérations avaient trompé Ménélas sur la véritable identité de la femme qu'il avait sous les yeux, malgré sa ressemblance physique avec Hélène et malgré son nom, maintenant, en exploitant la multiplicité référentielle du langage, Hélène suggère la création d'un double factice de son mari. C'est ainsi que, dans la deuxième partie du drame, au double d'Hélène se substitue le double de Ménélas. Lorsqu'Hélène lui rapporte la fausse mort de son mari et lui demande la permission de

205. Voir en particulier Allan 2008 : 259-260 et Frazier 2011 : 138-139.

206. On pense évidemment surtout au personnage d'Oreste dans les *Choéphores* d'Eschyle ou dans l'*Électre* de Sophocle.

207. V. 309 : πόλλ' ἂν λέγοιτο καὶ διὰ ψευδῶν σαφῆ. Cf. *supra*, p. 232 *sqq*.

208. Cf. à ce propos ce que nous avons dit *supra*, p. 209 *sq*. et p. 217 n. 70.

209. V. 483-499. Cf. *supra*, p. 222 *sqq*.

l'ensevelir, Théoclymène lui-même met en lumière, avec beaucoup d'ironie tragique, le caractère ambigu et vain du double de Ménélas : « Quoi donc ? Peut-on mettre dans un tombeau des absents (ἀπόντων) ? Ou bien vas-tu ensevelir son ombre ? (σκιάν). »[210] Les paroles de Théoclymène font également ressortir le caractère particulier du double de Ménélas, qui permet d'articuler de manière originale l'opposition entre présence et absence[211]. Lorsque, pour convaincre son mari de son identité, Hélène disait que « le nom peut se trouver partout, mais le corps non »[212], elle faisait allusion à son double qui avait pris son nom et avait suivi Pâris à Troie. Mais, à la différence du double d'Hélène, le double de Ménélas est un double creux, une absence (ἀπόντων, v. 1240)[213] : plutôt que de lui permettre d'être en deux endroits à la fois, il l'autorise à être à la fois présent et absent au même endroit.

Le comble de ce rapport ambigu entre présence et absence et entre nom et référent est atteint lorsque l'on apprend que c'est Ménélas lui-même qui se fera passer pour le faux témoin de sa fausse mort (v. 1076-1078) :

> Με. ἀτὰρ θανόντα τοῦ μ' ἐρεῖς πεπυσμένη ;
> Ελ. σοῦ· καὶ μόνος γε φάσκε διαφυγεῖν μόρον
> Ἀτρέως πλέων σὺν παιδὶ καὶ θανόνθ' ὁρᾶν.
>
> M. Mais de qui diras-tu avoir appris ma mort ?
> H. De toi ! Dis que tu es le seul à avoir échappé à la mort,
> que tu voyageais avec le fils d'Atrée et que tu l'as vu mourir.

Hélène demande à Ménélas non seulement de se faire le témoin de sa propre mort, mais de présenter son témoignage comme une preuve relevant de l'autopsie, ce qui lui conférera encore davantage de fiabilité. En effet, Hélène avait déjà montré qu'elle distinguait bien la valeur des témoignages sur cette base lors de sa rencontre avec Teucros dans le prologue, mais c'était alors le manque de vision directe qui rendait plus crédible le récit de Teucros ; maintenant, l'ajout d'une (fausse) preuve relevant de l'autopsie sert à accréditer le faux récit de Ménélas[214]. Dans ce dialogue au cours duquel Hélène et son époux mettent au point leur plan de fuite, nous assistons en conséquence à la mise en scène d'un processus de création des conditions de crédibilité du faux récit de Ménélas.

210. V. 1240 : τί δ' ; ἔστ' ἀπόντων τύμβος ; ἢ θάψεις σκιάν ;

211. Cet élément est souvent source d'ironie tragique. Cf. notamment v. 1288-1289 : σὸν ἔργον, ὦ νεᾶνι· τὸν παρόντα μὲν / στέργειν πόσιν χρή, τὸν δὲ μηκέτ' ὄντ' ἐᾶν, v. 1294-1295 : ἔσται τάδ'· οὐδὲ μέμψεται πόσις ποτὲ / ἡμῖν· σὺ δ' αὐτὸς ἐγγὺς ὢν εἴσῃ τάδε et v. 1398 : ἄγαν γὰρ αὐτὸν οὐ παρόνθ' ὅμως στένεις. Voir aussi v. 1205, 1225, 1251, 1273.

212. V. 588 : τοὔνομα γένοιτ' ἂν πολλαχοῦ, τὸ σῶμα δ' οὔ. Cf. *supra*, p. 223.

213. Cf. également les paroles de Ménélas rapportées par le messager aux v. 1545-1546 : ἀλλ' Ἀτρέως παῖδ' ὀλόμενον συνθάπτετε, / ὃν Τυνδαρὶς παῖς ἥδ' ἀπόντα κενοταφεῖ.

214. Cf. v. 131-132 et *supra*, p. 232 *sq*.

Le double d'Hélène était un double éminemment visuel, celui de Ménélas est un double verbal, qui déplace ainsi le dédoublement du plan de la vision à celui de l'audition. En même temps, Hélène et Ménélas se soucient de construire une série de témoignages d'ordre visuel. Lorsqu'Hélène lui suggère de présenter son histoire comme le récit d'un témoin oculaire, Ménélas renchérit : « Très bien ! et ces haillons qui entourent mon corps seront le témoignage (ξυμμάρτυρες) du naufrage »[215]. De cette manière et par un renversement ultérieur, les misérables vêtements dont Ménélas lui-même déplorait qu'ils ne reflétassent pas son identité ni sa gloire passée[216] et qui avaient induit Hélène à prendre son mari pour un bandit[217], deviennent maintenant un élément de preuve complémentaire. Par ce biais, le récit qu'Hélène demande à Ménélas de tenir remet en question, de manière problématique, le rapport entre fiction et réalité, puisque l'histoire de la mort de Ménélas unit le dédoublement (fictif) du personnage aux signes visuels du naufrage dont Ménélas a effectivement été la victime.

Le projet élaboré par Hélène et Ménélas permet de reprendre toute une série d'éléments qui, dans la première partie du drame, semblaient devoir entraver les héros et d'en renverser la valeur dramatique. Hélène le remarque : « [Le naufrage] est venu fort à propos ; c'était, sur le moment, une perte fâcheuse, mais ce malheur peut bientôt se retourner en chance »[218]. Le plan est ainsi défini et il ne reste qu'à le mettre en œuvre. Ménélas reste sur la scène et prend la place qui était celle d'Hélène sur le tombeau de Protée[219] pendant qu'Hélène entre dans le palais pour ajouter à son plan une dernière preuve, d'ordre cultuel cette fois, en donnant à voir et à entendre sa condition de femme en deuil[220] : « Moi, je vais rentrer dans le palais et couper mes boucles, changer mes habits blancs pour des noirs et, d'un ongle sanglant, je vais me griffer la joue. [...] Et en plus, les cheveux coupés, je vais pleurer ta mort devant cet homme impie par les lamentations qui conviennent à des femmes. »[221]

215. V. 1079-1080 : καὶ μὴν τάδ' ἀμφίβληστρα σώματος ῥάκη / ξυμμάρτυρές σοι ναυτικῶν ἐρειπίων.

216. Cf. v. 415-417 : ὄχλον γὰρ ἐσπεσεῖν ᾐσχυνόμην, / ὥσθ' ἱστορῆσαι τὰς ἐμὰς δυσχλαινίας / κρύπτων ὑπ' αἰδοῦς τὰς τύχας et v. 420-422 : οὔτε γὰρ σῖτος πάρα / οὔτ' ἀμφὶ χρῶτ' ἐσθῆτες· αὐτὰ δ' εἰκάσαι / πάρεστι ναὸς ἐκβόλοις ἁμπίσχομαι. Cf. également la discussion avec la vieille servante et notamment les v. 453, 457.

217. V. 554. Cf. *supra*, p. 216.

218. V. 1081-1082 : ἐς καιρὸν ἦλθε, τότε δ' ἄκαιρ' ἀπώλλυτο / τὸ δ' ἄθλιον κεῖν' εὐτυχὲς τάχ' ἂν πέσοι.

219. Cf. v. 1085-1086.

220. Nous avons déjà fait allusion aux signes culturels de la mort en commentant l'*Alceste* : cf. *supra*, p. 46 sqq.

221. V. 1087-1089 : ἐγὼ δ' ἐς οἴκους βᾶσα βοστρύχους τεμῶ / πέπλων τε λευκῶν μέλανας ἀνταλλάξομαι / παρῇδί τ' ὄνυχα φόνιον ἐμβαλῶ χροός et v. 1053-1054 : καὶ μὴν

Ménélas est mort, vive Ménélas !

Après le premier *stasimon* qui rappelle toute l'histoire d'Hélène et de la guerre de Troie, Théoclymène, de retour d'une partie de chasse, apparaît sur scène. Il est déjà au courant de l'arrivée d'un étranger grec pour en avoir été informé (πέπυσμαι, v. 1173) et craint qu'il ne s'agisse d'un espion ou de quelqu'un venu enlever Hélène. C'est alors qu'il tourne son regard vers le tombeau de Protée, la place de suppliante qu'Hélène occupait de manière habituelle. Pour un instant, la vision de la tombe vide lui paraît confirmer ses craintes : après avoir pris la mer, Hélène doit déjà être loin de l'Égypte. Mais, au moment même où il demande aux serviteurs de s'activer pour arrêter les fugitifs, Hélène sort du palais. Théoclymène ne peut pas soupçonner que sa première impression était bien plus proche de ce qui va effectivement se passer !

Remarquant d'emblée l'apparence d'Hélène et tous les signes culturels du deuil féminin qu'elle avait énumérés plus haut (v. 1186-1190 : ses habits noirs, ses cheveux coupés, ses pleurs), le roi en demande la raison : « Est-ce déterminée par des songes (πεπεισμένη... ὀνείροις) nocturnes que tu pleures ou bien te consumes-tu de chagrin pour avoir entendu une nouvelle (φάτιν... κλυοῦσα) venant de ta patrie ? »[222] Il oppose deux formes de savoir de nature et d'origine différentes[223] en montrant bien l'intérêt qu'il porte aux divers moyens d'acquisition de la connaissance. Outre le rêve et le récit d'un informateur, Théoclymène évoque aussi la divination : « Comment le sais-tu ? Est-ce Théonoé qui te l'a dit ? »[224], demande-t-il, lorsqu'Hélène lui annonce que Ménélas est mort. Elle s'empresse d'attribuer à la nouvelle l'autorité découlant du savoir divin de la prophétesse et du récit d'un témoin oculaire : « C'est elle qui me l'a dit, et un homme qui était là lorsqu'il est mort. »[225] Théoclymène continue son interrogatoire serré, il veut savoir si le récit du témoin était « évident »[226]

γυναικείοις <σ'> ἂν οἰκτισαίμεθα / κουραῖσι καὶ θρήνοισι πρὸς τὸν ἀνόσιον. Il y a peut-être dans ces vers une allusion à la scène dans laquelle Électre pleure la mort d'Oreste chez Sophocle (*El.* 1126-1170), une scène qui exploite le décalage entre ce que l'on voit (Oreste vivant à côté d'Électre) et ce que l'on entend (la complainte d'Électre). Cf. Dale 1967 : 134. La remarque suivante de Ménélas (v. 1056 : παλαιότης γὰρ τῷ λόγῳ γ' ἔνεστί τις) semblerait confirmer cette suggestion. Remarquons pourtant qu'il ne s'agit pas vraiment d'une remarque métathéâtrale, ainsi qu'on l'a parfois soutenu (cf. Meltzer 1994 : 250), mais plutôt d'un renvoi intertextuel. Voir à ce propos Allan 2008 : 260-261.

222. V. 1190-1192 : πότερον ἐννύχοις πεπεισμένη / στένεις ὀνείροις ἢ φάτιν τιν' οἴκοθεν / κλυοῦσα λύπῃ σὰς διέφθαρσαι φρένας ;

223. Sur la valeur du rêve en Grèce, cf. Dodds 1977 : 107-137. Plus généralement, cf. Guidorizzi 1988.

224. V. 1198 : πῶς οἶσθα ; μῶν σοι Θεονόη λέγει τάδε ;

225. V. 1199 : κείνη τε φησὶν ὅ τε παρὼν ὅτ' ὤλλυτο.

226. V. 1200 : ἥκει γὰρ ὅστις καὶ τάδ' ἀγγέλλει σαφῆ ;

(σαφῆ), il veut « apprendre plus clairement » (v. 1202, σαφέστερον μάθω). Voici que reparaît le thème de la σαφήνεια des discours, qui avait déjà prêté à discussion dans la première partie du drame, quand Hélène examinait avec le chœur la fiabilité du premier faux récit de la mort de Ménélas, rapporté par Teucros[227].

Entre temps, un dernier indice visuel vient appuyer le récit et Hélène désigne à Théoclymène le prétendu témoin de la mort de Ménélas, qui n'est autre, en réalité, que Ménélas lui-même. La vision du naufragé en haillons frappe le roi égyptien, comme elle avait frappé Hélène lors de sa première rencontre avec son mari : « Par Apollon, de quel horrible habit est-il couvert ! »[228], s'écrie Théoclymène. Tous les éléments annoncés du plan sont ainsi repris dans cette scène et produisent l'effet persuasif attendu. Même lorsque Théoclymène semble remettre en question pour un instant la sincérité des larmes d'Hélène, l'allusion à la parole d'autorité de Théonoé imprime au discours le sceau de l'authenticité[229].

Maintenant que Théoclymène est convaincu de la mort de Ménélas, reste cependant un dernier point important pour qu'Hélène et son époux puissent s'échapper. Il faut encore que le roi leur accorde les moyens de fuir, en acceptant l'accomplissement d'un rituel funéraire en haute mer. Pour obtenir le consentement de Théoclymène, Hélène lui laisse imaginer qu'elle a enfin oublié leurs différends et n'a plus l'intention de le repousser : « Prépare désormais mon mariage »[230], lui enjoint-elle. De cette manière, Hélène semble redevenir, de l'épouse modèle qu'elle était dans la première partie du drame, la séductrice bien connue par les autres versions mythologiques de son histoire[231]. Ainsi imiterait-elle son double en intégrant les défauts qu'elle lui avait trouvés et qu'elle avait condamnés. Ce renversement est bien suggéré par le texte mais il ne faudrait pas en exagérer la portée. Non seulement, en effet, la séduction d'Hélène est liée au désir de fidélité à son mari et utilisée pour mener à bien leur plan de

227. Voir notamment les v. 308-310 et ce que nous avons dit *supra*, p. 231 *sqq*.

228. V. 1204 : Ἄπολλον, ὡς ἐσθῆτι δυσμόρφῳ πρέπει.

229. V. 1226-1227 : {Θε.} ὀρθῶς μὲν ἥδε συμφορὰ δακρύεται ; / {Ελ.} ἐν εὐμαρεῖ γοῦν σὴν κασιγνήτην λαθεῖν ; À la suite de Dale 1967 : 145, Diggle élimine le point d'interrogation au v. 1226 et suppose une lacune avant le vers suivant. Cela ne nous semble pas nécessaire, puisque la distinction avancée par Dale entre deux sens d'ὀρθῶς (« really, sincerely » avec noms ou adjectifs, et « properly, rightly » avec un verbe) est spécieuse. « Est-ce à juste titre que tu pleures ? » est une question parfaitement cohérente. Sur cet emploi d'ὀρθῶς, cf. *Hel.* 1642 et *Hipp.* 990. On peut également ajouter que, comme la σαφήνεια, le questionnement sur l'ὀρθότης des discours était un thème déjà abordé dans la première partie du drame : cf. v. 322, 565 et *supra*, p. 234.

230. V. 1231 : ἤδη δ' ἄρχε τῶν ἐμῶν γάμων.

231. Cf. Wolff 1973 : 62-68, Galeotti Papi 1987 : 33-37 et Juffras 1993.

fuite[232], mais, qui plus est, chacune de ses déclarations est rendue ambiguë par la présence en scène de Ménélas. Par le biais de l'ironie tragique, à chaque fois que l'on évoque le « mari » ou le « mariage » d'Hélène[233], la référence impliquée se dédouble, selon le principe précédemment dénoncé par Ménélas[234], et peut renvoyer à la fois à ce dernier ou à Théoclymène.

Aussi toute allusion à l'infidélité d'Hélène est-elle, en même temps, affirmation de sa fidélité et toute la scène exploite-t-elle, de manière originale, le décalage entre vision et audition, en jouant sur l'ignorance de Théoclymène, qui est le seul à ne pas comprendre les mots prononcés dans leur vrai sens. Le public peut ainsi suivre le succès de la tromperie conçue par Hélène du point de vue particulier que lui accorde sa connaissance des événements, et profiter des effets émotionnels de son statut épistémologique : voir Ménélas présent sur la scène alors que l'on entend parler de sa mort, et entendre parler du proche hymen d'Hélène alors que l'on voit son mari à côté d'elle.

Par la séduction ainsi que par une supplication qui fait écho à celle par laquelle elle avait convaincu Théonoé de garder le silence[235], Hélène obtient l'accord de Théoclymène pour accomplir les rites funéraires en l'honneur de son mari. Le roi demande au faux naufragé tout ce dont ils auront besoin pour accomplir le rite, et Ménélas a soin de réclamer une série de choses qui, censées servir à la cérémonie, prennent un sens nouveau dans le projet de fuite : les animaux sacrificiels (v. 1255), le lit funèbre (v. 1261), l'armure (v. 1263), les fruits de la terre (v. 1265) sont autant d'éléments récurrents dans les rituels funéraires, mais procurent également aux fugitifs de la nourriture, des habits et des armes[236]. Aux requêtes de Ménélas, Théoclymène ajoute spontanément qu'il va lui donner un nouvel habit et de quoi manger (v. 1282-1284) pour le récompenser de la bonne nouvelle qu'il a apportée. À la fin de la scène, ainsi, tout est prêt pour la fuite et les personnages peuvent aller se préparer à l'intérieur du palais.

Théoclymène est dupé, le renversement de situation est accompli. Après le chant du chœur, Hélène vient annoncer l'arrivée de Ménélas (v. 1375-1378) :

> ἃ γὰρ καθήσειν ὅπλ' ἔμελλεν εἰς ἅλα,
> ταῦτ' ἐμβαλὼν πόρπακι γενναίαν χέρα
> αὐτὸς κομίζει δόρυ τε δεξιᾷ λαβών,
> ὡς τῷ θανόντι χάριτα δὴ συνεκπονῶν.

232. Comme le remarque Allan 2008 : 54 n. 236.
233. Voir notamment les v. 1288-1289, 1294, 1295, 1399.
234. Cf. v. 490-496 et *supra*, p. 221 *sqq*.
235. Cf. v. 894-1029 et *supra*, p. 239 *sqq*.
236. Cf. Kannicht 1969 : II, 321-324 et Allan 2008 : 290.

> Les armes qu'il devait jeter dans la mer,
> il les porte lui-même, ayant passé son noble bras
> dans l'anneau du bouclier et pris la lance de la main droite,
> comme pour rendre honneur au mort.

Non seulement Ménélas a changé de vêtements, mais il a lui-même endossé les armes destinées à honorer son « double » dans le rite funéraire, en donnant à voir de cette manière la recomposition de son identité dédoublée. En revêtant les armes offertes par Théoclymène, l'étranger naufragé redevient Ménélas ; si les haillons qu'il portait lors de sa première apparition sur scène montraient un décalage entre son identité et son apparence[237], sa dernière apparition sur scène opère le dernier renversement : maintenant qu'il n'est plus Ménélas en parole, il l'est redevenu en chair et en os, à la vue de tous.

De la sorte, le contraste entre vision et audition devient encore plus fort dans ce quatrième épisode[238], où Ménélas assiste silencieux aux ordres de Théoclymène et à ses derniers échanges verbaux avec Hélène, si bien que l'ironie tragique atteint son comble. L'apparition de Ménélas armé marque visuellement le succès du plan de fuite : c'est à lui-même que les serviteurs de Théoclymène doivent une obéissance inconditionnelle[239]. Hélène et Ménélas peuvent désormais s'éloigner, accompagnés du chant du chœur[240] qui célèbre leur départ et leur retour en Grèce.

Dès lors, le drame se précipite vers sa fin et l'*exodos* ne peut que confirmer la fuite du couple retrouvé. Comme un messager était venu annoncer la disparition du double d'Hélène[241] et démasquer par là la tromperie d'Héra, c'est un second messager[242] qui vient dévoiler sa ruse : « elle pleurait son mari qui était à côté d'elle et qui n'était pas mort »[243]. Le dédoublement factice de Ménélas est dénoncé, son identité est rétablie. Pendant que Théoclymène veut donner libre cours à sa colère contre sa sœur Théonoé et que l'intervention des Dioscures l'en empêche, Hélène et Ménélas voguent déjà au loin.

237. Cf. *supra*, p. 216 *sq*. et p. 246.

238. V. 1390-1440.

239. V. 1414-1417 : {Ἑλ.} οὔκουν ὅδ' ἄρξει ναὸς ὃς κοσμεῖ τάφον ; / {Θε.} μάλιστ'· ἀκούειν τοῦδε χρὴ ναύτας ἐμούς. / {Ἑλ.} αὖθις κέλευσον, ἵνα σαφῶς μάθωσί σου. / {Θε.} αὖθις κελεύω καὶ τρίτον <γ'>, εἴ σοι φίλον.

240. V. 1451-1511.

241. V. 597-621.

242. L'utilisation de deux messagers est fréquente dans les dernières tragédies d'Euripide. Sur cette particularité, cf. De Jong 1991 : 179-182.

243. V. 1528-1529 : ἀνέστενεν / πόσιν πέλας παρόντα κοὐ τεθνηκότα.

CONCLUSION

Tragédie qui explore le rapport complexe entre la réalité et la fiction, l'*Hélène* pose, avec sa version du mythe jouant sur le thème du double, le problème de la valeur des sens comme modalités d'acquisition de la connaissance. La fiabilité de la vue est mise à mal par l'existence de l'*eidōlon*, jusqu'à la scène où Ménélas refuse de reconnaître sa femme. Ce n'est que l'annonce de la disparition de l'*eidōlon* qui le persuade. L'ouïe semble alors prévaloir sur la vue, mais la contestation de la fonction référentielle de la parole et du thème épique du *kleos* montre que l'ouïe est aussi déficitaire que la vue. Dans la deuxième partie du drame, par un renversement significatif, ces mêmes limites des sens deviennent les instruments dont Hélène et Ménélas se servent pour quitter l'Égypte en sécurité.

Comme dans les autres tragédies analysées, la vision et l'audition renvoient aux thèmes principaux de la pièce. Seulement, cette fois il ne s'agit pas de la mort, de l'amour et de la possibilité de le révéler ou de la valeur guerrière, comme c'était le cas dans les trois tragédies précédentes, mais des deux sens eux-mêmes et de leur capacité à rendre compte de la réalité. Or, si le questionnement sur la valeur épistémologique de la vue et de l'ouïe entre en résonance avec un large débat philosophique contemporain, il importe de souligner que les interrogations philosophiques au centre de l'*Hélène*, de même que les conventions théâtrales dans l'*Héraclès*, deviennent elles-mêmes des instruments dramatiques dans les mains du poète.

Nous retrouvons encore dans cette tragédie deux éléments déjà repérés dans les analyses précédentes. D'abord, l'importance accrue de la dimension spectaculaire, que l'emphase sur les notations visuelles et sonores, dans les rebondissements ou dans les renversements de l'action dramatique, contribue assurément à valoriser. Cette tendance à la « spectacularisation » des perceptions existe dès les premières œuvres d'Euripide, mais dans l'*Hélène* elle atteint, indiscutablement, son sommet.

Néanmoins, si nous assistons dans cette tragédie à la remise en cause de la vue et de l'ouïe en tant que moyens fiables de connaissance, la pièce semble pouvoir inviter par là à une remise en question des principes mêmes du spectacle et de la communication théâtrale : dans un monde où la vision et l'audition ne sont pas fiables, quelle place peut-on accorder à ces deux sens au sein du spectacle tragique ? Ces interrogations ne doivent cependant pas faire oublier leur valorisation à des fins spectaculaires et émotionnelles, car c'est bien sur eux que se fonde la construction dramatique de la pièce.

Nous pouvons mesurer maintenant le chemin parcouru depuis la « crise sémiotique » de l'*Alceste* jusqu'à l'*Hélène*. Installé au sein même du dispositif

dramatique, le questionnement épistémologique sur les sens est plus radical, et les conséquences sur la réception du spectacle sont importantes. Du point de vue privilégié qui est le sien, le public assiste à la méprise continuelle des personnages sur la scène. La dialectique de la vision et de l'audition s'en trouve amoindrie dans sa dimension cognitive, mais l'utilisation de ce double appel sensoriel dans la construction spectaculaire du drame, avec ses jeux de reprise, de surprise, de renversement ou de décalage, renforce la dimension émotionnelle de l'expérience du public.

CHAPITRE V
L'ÉPIPHANIE DE DIONYSOS

Ma seule ambition a été de voir.
Voir, n'est-ce pas savoir ?

(Honoré de Balzac)

L'intrigue que les *Bacchantes* mettent en scène n'est autre que la grande théophanie de Dionysos venu manifester sa divinité à la cité de Thèbes. Son roi, Penthée, se refuse pourtant à reconnaître le dieu. Aussi l'histoire de Dionysos et Penthée est-elle celle d'une incompréhension, d'une rencontre manquée entre un dieu qui se manifeste et un homme qui ne sait pas le voir. S'il est vrai que parmi toutes les tragédies qui nous sont parvenues, les *Bacchantes* sont la seule dont le protagoniste soit un dieu, les divinités ne sont pourtant pas absentes des autres drames. Afin de mieux saisir les caractéristiques propres à la manifestation de Dionysos dans les *Bacchantes*, quelques réflexions préliminaires s'imposent concernant les valeurs et les modalités de l'apparition divine dans la tragédie comparées à celles de la tradition épique, et à propos de la personnalité du protagoniste Dionysos, le dieu particulièrement célèbre pour ses épiphanies.

1. DIONYSOS, DIEU ÉPIPHANIQUE

Dans l'épopée homérique, les dieux agissent parmi les hommes, combattent aux côtés des héros, leur apparaissent, leur parlent[1]. Les héros ont souvent un rapport de grande familiarité avec une divinité spécifique : Ulysse est le protégé d'Athéna, Ménélas celui d'Arès. Ils sont parfois même fils d'un dieu ou d'une déesse : Achille de Thétis, Sarpédon de Zeus, Énée d'Aphrodite. Entre les dieux et les hommes, il existe une véritable communication. Les hommes s'adressent aux dieux, qui les écoutent et réalisent leurs prières. Dans le premier chant de l'*Iliade*, Apollon entend et exauce les prières de son prêtre Chrysès[2] et lorsqu'Achille, privé de Briséis

1. Pour une analyse du rapport entre les dieux et les héros chez Homère, cf. Otto 1995 : 76-95.
2. *Il.* 1, 43 : ὣς ἔφατ' εὐχόμενος, τοῦ δ' ἔκλυε Φοῖβος Ἀπόλλων. Cf. v. 457.

par Agamemnon, appelle à l'aide sa mère Thétis, celle-ci surgit des eaux, prête attention à la prière de son fils et n'hésite pas à s'adresser à Zeus pour qu'il accomplisse son désir[3].

Les dieux, quant à eux, interviennent souvent dans les actions des héros, pour les retenir dans leur colère, les encourager dans le combat, voire pour les duper. Achille bouillonnant de colère est déjà en train de sortir son glaive contre Agamemnon quand Athéna intervient pour calmer sa fureur et lui enjoint de se contenir[4]. Diomède, avant d'affronter son adversaire, invoque Athéna pour qu'elle l'assiste au combat et la déesse apparaît aussitôt, se dresse à son côté, le rassure et lui explique tout ce qu'il peut faire[5]. Afin de sauver les Troyens, Apollon éloigne Achille en prenant les traits trompeurs d'un adversaire, au chant XXII de l'*Iliade*[6]. Lorsque le dieu a atteint son but et qu'il se fait reconnaître, le héros dupé s'en prend à Apollon, qui disparaît sans rien répondre.

Les dieux et les hommes parlent d'égal à égal : Achille accuse Apollon de l'avoir trompé ; Diomède, après avoir blessé Aphrodite, lui adresse des mots irrespectueux[7] ; Hélène se dispute avec Aphrodite qui, ayant pris les apparences d'une vieille femme, est venue lui inspirer le désir de Pâris[8]. Pour se manifester aux hommes, les dieux prennent des apparences humaines. Ils ne sont visibles qu'aux héros auxquels ils apparaissent[9] et, quoique saisis de stupeur[10], ces derniers n'ont pas de mal à les reconnaître sous leurs déguisements. Aphrodite s'approche d'Hélène en se faisant passer pour une « vieille d'autrefois, une fileuse qui, lorsqu'elle habitait à Lacédémone, faisait pour elle de beaux ouvrages de laine et qu'elle aimait chèrement »[11]. Elle lui parle et Hélène reconnaît la déesse à sa très belle gorge, sa poitrine désirable et ses yeux brillants[12].

L'exemple de l'apparition d'Aphrodite met en évidence l'importance du regard : si, dans toute la tradition grecque, c'est sur la base visuelle que l'on

3. *Il.* 1, 349-427 et 493 *sqq*.

4. *Il.* 1, 188-222.

5. *Il.* 5, 115-132. Athéna lui explique qu'il pourra même attaquer et blesser une autre déesse !

6. *Il.* 22, 1-20.

7. *Il.* 5, 348-351.

8. *Il.* 3, 399-417.

9. Voir, par exemple, *Il.* 1, 198 : οἵῳ φαινομένη· τῶν δ' ἄλλων οὔ τις ὁρᾶτο.

10. Voir, par exemple, *Il.* 1, 199-200 : θάμβησεν δ' Ἀχιλεύς, μετὰ δ' ἐτράπετ', αὐτίκα δ' ἔγνω / Παλλάδ' Ἀθηναίην ; 3, 398 : θάμβησέν τ' ἄρ' ἔπειτα ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε.

11. *Il.* 3, 386-388 : γρηῒ δέ μιν ἐϊκυῖα παλαιγενέϊ προσέειπεν / εἰροκόμῳ, ἥ οἱ Λακεδαίμονι ναιετοώσῃ / ἤσκειν εἴρια καλά, μάλιστα δέ μιν φιλέεσκε.

12. *Il.* 3, 396-397 : καί ῥ' ὡς οὖν ἐνόησε θεᾶς περικαλλέα δειρὴν / στήθεά θ' ἱμερόεντα καὶ ὄμματα μαρμαίροντα. Sur l'épiphanie des dieux chez Homère, voir notamment Dietrich 1983, Pucci 1985 et, avec une attention particulière à l'importance du regard, Giardino 2005.

établit la communication, le regard joue également un rôle très important dans l'épiphanie divine et dans son iconographie. Comme le remarque Renée Piettre, « la simple frontalité du dieu "en chair", par rapport au spectateur de l'image, est tenue pour un marqueur conventionnel de l'épiphanie. La communication du dieu, par le regard et le geste, avec un spectateur situé dans ou hors de l'image signalent également l'épiphanie »[13]. À côté de la réciprocité du regard, marque d'une véritable communication, il existe entre les hommes et les dieux une réciprocité de l'écoute, comme le suggèrent les derniers mots qu'Achille prononce avant de remettre l'épée dans son fourreau : « celui qui obéit aux dieux, les dieux l'écoutent »[14].

Théophanies tragiques

Sur la scène tragique, le rapport entre les dieux et les hommes a complètement changé[15]. Le dieu acquiert une conscience et une puissance infiniment supérieures aux hommes : l'homme est toujours représenté à la merci des dieux, alors que le comportement et les décisions divines ne peuvent plus être conditionnés par les actions humaines. La réciprocité communicative remarquée dans le monde homérique est brisée et cède la place à une structure déséquilibrée. Les dieux n'apparaissent sur la scène que très rarement et, même lorsqu'ils y apparaissent, ils n'interagissent jamais vraiment avec les héros[16]. S'ils s'éloignent irrémédiablement des hommes, leurs arrêts deviennent indéchiffrables et inéluctables pour ces derniers : c'est en vain qu'Œdipe tente de toutes ses forces d'échapper à l'oracle qui le voulait parricide et incestueux.

Continuant à diriger les événements selon leur gré, les dieux le font cependant depuis un espace différent, l'espace théâtral de l'arrière-scène. Ils ne se donnent plus à voir et ne se manifestent qu'à travers les oracles, les songes, les prophéties. Au lieu de se tenir aux côtés des héros, les dieux de la tragédie sont ailleurs et se situent à un niveau différent de celui des

13. Piettre 2001 : 214.

14. *Il.* 1, 218 : ὅς κε θεοῖς ἐπιπείθηται, μάλα τ' ἔκλυον αὐτοῦ. Ce qui sera effectivement le cas pour Achille lorsque, quelques vers plus bas, il s'adressera à sa mère et, à travers elle, à Zeus lui-même.

15. Pour une analyse de la question, voir Vernant 1972a : 33-35 et Lanza 1997a : 84-105.

16. En ce qui concerne les tragédies d'Eschyle, qui pourraient sembler contredire ce que l'on a dit, nous renvoyons aux remarques de Diego Lanza : « Anche quando Eschilo inscena conflitti interni al mondo degli immortali, come nella trilogia del *Prometeo*, vengono stabiliti di fatto due piani ben distinti. In conflitto vengono rappresentati gli dei antichi contro gli dei nuovi : ai primi, ora decaduti, appartiene Prometeo, dei secondi è indiscusso capo Zeus. Ai "nuovi dei", che le hanno spogliate degli antichi onori, sono anche ostili le Erinni. (…) Ma anch'esse, come Prometeo, sono di fatto declassate a divinità di secondo piano, demoni più che veri e propri dei » (Lanza 1997a : 87-88).

hommes. On trouve bien sûr des tragédies qui comptent des dieux parmi les personnages, mais ils restent étrangers à l'action scénique et leur rôle se limite en général à introduire le déroulement de l'intrigue dans le prologue ou à la résoudre à la fin en tant que *dei ex machina*.

S'il est vrai que la fonction d'introduction et d'explication propre au prologue convient particulièrement bien à l'omniscience des dieux, il faut cependant remarquer qu'elle n'a généralement qu'une valeur extra-scénique. Le prologue, prononcé avant que le chœur n'entre dans l'orchestre, ne s'adresse pas à des personnages actifs sur la scène, mais au public, et les dieux restent ainsi également invisibles aux héros. Le cas du prologue de l'*Ajax* de Sophocle est particulier : Athéna y parle avec Ulysse d'abord puis avec Ajax. Il est difficile d'établir où se trouve Athéna durant ce prologue[17], mais c'est bien sur la voix de la déesse qu'insistent les paroles du héros[18].

La séparation entre les dieux et les hommes est plus évidente encore dans les apparitions qui viennent résoudre l'intrigue à la fin du drame : les dieux apparaissent en hauteur, sur un plan différent de celui des hommes, ce qui visuellement symbolise leur capacité à intervenir sur les événements, pour les mener à la fin qu'ils désirent. Bien que dans ces occurrences les dieux se donnent à voir, la communication qui en résulte n'en est pas moins unidirectionnelle : leur intervention, visant à corriger les actions ou les dispositions humaines, s'effectue toujours sous la forme d'un ordre

17. Il existe trois hypothèses sur l'emplacement d'Athéna pendant le prologue : 1) Athéna est invisible à Ulysse aussi bien qu'aux spectateurs et l'acteur parle de l'espace rétro-scénique ; 2) elle est visible aux spectateurs mais invisible à Ulysse et se trouve sur le θεολογεῖον ; 3) elle se trouve loin d'Ulysse qui au début ne la voit pas ; Ulysse se rapproche d'elle et le dialogue entre les deux peut se développer plus aisément. Bien que la dernière hypothèse soit intéressante et suggestive, la deuxième nous semble préférable. Elle rendrait mieux raison de la valeur de « didascalie interne » des mots d'Ulysse. En outre, la scène est très sensible aux questions de la vue et de l'ouïe. Quand Ajax sort de sa tente, Athéna fait en sorte qu'Ulysse lui reste invisible. Si l'on croit qu'Ulysse ne voit pas Athéna, la scène prend beaucoup plus de force, car elle exprimerait mieux ainsi et la tromperie de la déesse et la folie d'Ajax : d'une part elle traduirait en spectacle les paroles trompeuses avec lesquelles Athéna se présente à Ajax comme son alliée contre Ulysse et les autres chefs achéens (Ulysse ne voit pas son alliée Athéna alors qu'Ajax ne voit pas son ennemi Ulysse mais voit Athéna qui dit être son alliée), d'autre part elle rendrait visible la folie du héros, qui consiste justement à n'avoir pas reconnu ses ennemis. Sur cette question, cf. les remarques d'Enrico Medda dans Medda-Pattoni 1997 : 119-121 et, plus généralement « Spazio scenico e conflitto tragico nell'*Aiace* », dans Medda-Pattoni 1997 : 5-40. Voir également Finglass 2011 : 137-138 et, sur l'importance de la vue dans cette scène, Goldhill 1986 : 182-186. Voir également ce que nous avons dit *supra*, p. 139 n. 186.

18. V. 14-16 : ὦ φθέγμ᾽ Ἀθάνας, φιλτάτης ἐμοὶ θεῶν, / ὡς εὐμαθές σου, κἂν ἄποπτος ᾖς, ὅμως / φώνημ᾽ ἀκούω, « Ô voix d'Athéna, la plus chère des divinités, même si je ne te vois pas, je reconnais que c'est bien ta voix que j'entends ».

impératif. C'est pourquoi les dieux continuent à se manifester surtout à l'ouïe : ils demandent à être écoutés[19] et ne cessent donc pas d'apparaître principalement comme des voix venues d'ailleurs[20].

La théophanie tragique ne relie plus les hommes et les dieux mais creuse et mesure la distance qui les sépare. Cette nouvelle position des dieux par rapport aux hommes a naturellement des conséquences importantes pour la signification de la présence et de l'action divine sur les hommes. Chez Homère, la présence des dieux se manifeste chaque fois qu'a lieu un événement important, et toute action humaine se révèle être le résultat de la communication et de la collaboration d'hommes et de dieux, à tel point qu'on pourrait dire avec Walter F. Otto que « l'action humaine est proprement un acte divin »[21] et que « le geste décisif que nous attribuons à la libre décision de la volonté se produit ici grâce à l'apparition d'une divinité »[22]. Cette éthique archaïque de la « double motivation » se retrouve aussi dans la tragédie[23], mais la volonté des dieux devient ambiguë et incompréhensible[24].

De ce point de vue, les *Bacchantes* pourraient d'abord sembler une exception et un retour au monde homérique, car le dieu monte sur scène, côtoie les hommes pour se faire voir et reconnaître. Néanmoins, alors qu'Hélène n'avait pas de mal à reconnaître Aphrodite dans la vieille fileuse qui lui apparaissait au chant III de l'*Iliade*[25], Penthée, lui, ne saura pas distinguer Dionysos dans le prêtre étranger qui se présente à sa vue. Plutôt qu'un retour au monde homérique, il s'agit donc bien d'une perversion du modèle qui permet de souligner davantage la distance qui sépare les héros d'Homère des personnages tragiques.

La théophanie dionysiaque, entre mythe et rituel

Une célèbre inscription présente Dionysos comme l'ἐπιφανέστατος, « le plus épiphanique » des dieux grecs, et ce caractère du dieu a été amplement

19. Voir, par exemple, Eur. *El.* 1238 : Ἀγαμέμνονος παῖ, κλῦθι ; Eur. *IT* 1436 : ἄκουσον τούσδ' Ἀθηναίας λόγους ; Eur. *Supp.* 1183 : ἄκουε, Θησεῦ, τούσδ' Ἀθηναίας λόγους. Voir à ce propos ce que nous avons dit *supra*, p. 177 *sqq*.

20. Voir en particulier le prologue de l'*Ajax* de Sophocle, discuté *supra*, n. 17. Cf. également Padel 1990 : 343-346, avec ses remarques à propos de la scène du meurtre d'Agamemnon : « scenes like Aiskhylos, *Agamemnon* 1342-1346 may sound labored and absurd to us. But sounding, inference, is precisely what they are about » (Padel 1990 : 336).

21. Otto 1995 : 79.

22. Otto 1995 : 80. Cf. également Lanza 1997a : 84-86.

23. Comme le montre Claude Calame (communication inédite), il faudrait plutôt parler de « triple motivation », puisque le renvoi au destin et à la nécessité s'ajoute souvent à la volonté des dieux et aux motivations humaines.

24. Cf. Vernant 1972b : 63-70.

25. Cf. *supra*, p. 351.

reconnu par les modernes[26]. L'épiphanie « a lieu lorsqu'un dieu ou ses manifestations sont perçues à travers un ou plusieurs sens »[27]. Dans les épiphanies dionysiaques le rôle de la vue, mais aussi celui de l'ouïe étaient assurément très importants.

Pausanias (2, 7, 5) raconte le rituel du culte dionysiaque célébré à Sicyone : ici, explique-t-il, on n'avait pas le droit de voir les ἀγάλματα de Dionysos au cours de l'année, sauf lors d'une procession solennelle qui se déroulait une fois par an, pendant la nuit, à la lueur des torches et au son des hymnes[28]. L'apparition de l'image du dieu était accompagnée du cri rituel, dont la valeur performative rendait présente la divinité[29] dans une expérience à la fois visuelle et auditive.

Les mystères accordaient à la vision une importance encore plus grande. À Éleusis, dont les rites ont pu être le mieux reconstruits, les deux degrés de l'initiation étaient la μύησις (fermeture des yeux ou peut-être des lèvres[30]) et l'ἐποπτεία (contemplation, vision), l'initié étant appelé ἐπόπτης (celui qui voit). Dans les mystères bachiques, le moment central du rite devait être la révélation du phallus dans un van, continuation de rituels phalliques publics tels les phallophories[31]. Ce rituel témoigne de l'importance accordée à la vue et à la démonstration, qui apparaît d'ailleurs aussi dans le nom de l'officiant, l'ὀργιοφάντης, « celui qui laisse apparaître les *orgia* »[32]. En outre, si les initiés se caractérisaient jusque dans leur nom par leur possibilité de voir, la vision du contenu des mystères était strictement interdite aux non-initiés : ils ne pouvaient donc rien voir des cérémonies et, comme les initiés avaient interdiction d'en parler, ils ne pouvaient rien en entendre non plus.

Ce n'est pas tout. Les mythes et les rites dionysiaques décrivent encore d'autres moyens par lesquels le dieu manifeste sa présence. Le plus singulier d'entre eux est l'apparition à travers l'effigie frontale. À Méthymna, des pêcheurs avaient retrouvé dans leurs filets une effigie en bois d'olivier qui ne semblait correspondre à aucune divinité grecque. Ils interrogèrent la Pythie qui leur ordonna d'honorer Dionysos[33]. Sur les vases, le dieu préside sous la forme d'effigie à des rites de transvasement

26. Sur le caractère épiphanique du dieu, voir Kerényi 1976 : 140-141, Otto 1996 : 81-98, Detienne 1986 : 11-43, Seaford 2006 : 39-48.

27. Seaford 2006 : 39.

28. Sur cette typologie de rituels, voir Vernant 1996 : 343-345.

29. Cf. Piettre 2001 : 220-222.

30. Cf. Graf 2005 : 17, Chantraine 1999 : 728.

31. C'est en tout cas ce que les savants reconstruisent à partir des représentations sur vase et des fresques de la *Villa dei Misteri* à Pompéi. Voir à ce propos Burkert 1985 : 290-293 ; Jeanmaire 1991 : 458-464 ; Burkert 2003 : 92-93. Cf. Bremmer 2014 : 108.

32. Voir Bremmer 2014 : 107 avec la bibliographie indiquée n. 129.

33. Paus. 10, 19, 3.

de vin, qu'on a mis en relation avec la fête du coupage du vin, célébrée au jour des « cruches » pendant les Anthestéries, ou avec la fête des Lénées[34]. D'ailleurs, Dionysos apparaît très souvent dans la peinture sur vases avec cette caractéristique vision frontale, que l'on a parfois rapprochée de celle du masque : dans le vase François par exemple, il est le seul dieu à tourner son visage vers le spectateur. L'importance de cette vision frontale est bien connue et il convient de la mettre en rapport avec l'ivresse et la folie (μανία) qu'inspire le dieu. Par là, Dionysos appelle un regard et réalise visuellement son épiphanie. Il ne s'agit du reste pas d'un simple regard, mais d'une apparition qui demande à être déchiffrée : les pêcheurs de Méthymna reconnaissent que le masque a quelque chose de « divin » mais le trouvent « étrange »[35] et ont besoin de se renseigner auprès de l'oracle.

On reconnaît au fils de Sémélé une aptitude particulière à la métamorphose. Le premier *Hymne homérique* qui lui est consacré raconte la manière dont le dieu, enlevé par des pirates tyrrhéniens qui voulaient le vendre, manifeste sa nature divine en devenant sous leurs yeux un lion et en poussant de forts rugissements[36]. Plus souvent encore, il se transforme en taureau[37].

La manifestation du dieu peut aussi se produire dans le domaine végétal[38]. L'une des épiphanies de Dionysos est le lierre : la légende veut que, lorsque la foudre de Zeus dévasta la chambre de Sémélé, un lierre ait remplacé immédiatement le toit détruit de la maison[39]. Cependant, c'est assurément par la vigne et le vin que le dieu donne à voir sa présence de la manière la plus évidente[40]. En de nombreux endroits, l'épiphanie du dieu était marquée par le phénomène des « vignes éphémères », qui fleurissaient et mûrissaient en l'espace de quelques heures : comme le dit Sophocle dans un fragment du *Thyeste*, à l'aube la vigne commençait à verdoyer, à midi se formaient les premières grappes et le soir on pouvait en cueillir les fruits[41]. Dans d'autres endroits, on voyait couler des flots miraculeux de vin. À Élis, on plaçait trois récipients vides dans une salle en présence de témoins. La salle était mise sous scellés et quiconque le souhaitait pouvait ajouter

34. Cf. par exemple ARV 624 : 33. L'interprétation reste discutée : cf. Daraki 1994 : 24. Sur les vases des Lénéennes, voir notamment Frontisi-Ducroux 1991. Sur l'association entre masque et phallus, cf. Frontisi-Ducroux 2014.

35. Paus. 10, 19, 3 : τοῦτο ἰδέαν παρείχετο φέρουσαν μὲν ἐς τὸ θεῖον, ξένην δέ.

36. *Hym. hom.* 7, 44-45.

37. Sur les métamorphoses animales de Dionysos, voir Bourlet 1983 : 15-17, Daraki 1994 : 68-71, Otto 1996 : 110-127.

38. Cf. Bourlet 1983 : 10-15 et Otto 1996 : 99-109.

39. *Hym. Orph.* 47.

40. Sur le rapport entre Dionysos et le vin, voir Jeanmaire 1991 : 48-49, Kerényi 1976 : 55-60, Detienne 1986 : 45-65, Otto 1996 : 152-160.

41. Soph., fr. 255 Radt. Pour le dossier complet, voir Otto 1996 : 105-106.

son sceau sur la porte. Le lendemain, on retrouvait les trois récipients remplis de vin. Et Pausanias précise que, bien qu'il n'ait pas pu prendre part à la fête, les plus fiables parmi les citoyens et les étrangers lui avaient confirmé sous serment la véracité du prodige[42]. Le jaillissement soudain de flots de vin et l'apparition extraordinaire de la vigne se retrouvent aussi dans nombre de mythes dionysiaques. Le vin remplit le navire sur lequel les pirates tyrrhéniens emportent Dionysos et des grappes s'enroulent autour de la voile[43]. La *Bibliothèque* attribuée à Apollodore ajoute que le dieu transforma le mât et les rames en serpents et « remplit le bateau de lierre et du son de l'*aulos* »[44]. Voilà donc que l'ouïe rejoint la vue dans la manifestation du dieu. Le son de la flûte en marque l'épiphanie aussi bien que la soudaine poussée du lierre ou de la vigne. La présence du dieu est ressentie à la fois par la vue et par l'ouïe[45].

En effet, la dimension acoustique n'est pas moins importante, à commencer par le vacarme qui accompagne généralement l'apparition divine. Dans le second *Hymne homérique à Dionysos*, on dit que la forêt à travers laquelle le dieu conduit ses suivantes se remplit d'un immense fracas[46]. Une épiphanie visuelle et acoustique effraie les Minyades, qui avaient refusé de suivre Dionysos pour rester fidèles à leurs devoirs d'épouses : elles entendent soudainement le son de tambours, *auloi* et cymbales invisibles[47], et voient leurs métiers à tisser se recouvrir de lierre et de pampres, pendant que le lait et le vin coulent depuis le plafond de leur chambre[48].

Dionysos se présente donc comme un dieu à voir mais aussi à entendre. L'une de ses nombreuses épithètes est Βρόμιος, « le grondant »[49], et dans un des hymnes homériques qui lui sont dédiés le dieu se nomme lui-même « Dionysos au bruit retentissant »[50]. Pour Pindare, il est le dieu « qui crie fort »[51]. Il peut prendre aussi le nom du cri rituel : Ἴακχος,

42. Paus. 6, 26, 1-2.

43. *Hym. hom.* 7, 35-40.

44. Apollod. *Bibl.* 3, 38 : τὸ δὲ σκάφος ἔπλησε κισσοῦ καὶ βοῆς αὐλῶν.

45. Cf. Otto 1996 : 101.

46. *Hym. hom.* 26, 9-10 : αἱ δ' ἅμ' ἕποντο / νύμφαι, ὁ δ' ἐξηγεῖτο· βρόμος δ' ἔχεν ἄσπετον ὕλην.

47. Ovide, *Met.* 4, 391-393 : *tympana cum subito non apparentia raucis / obstrepuere sonis, et adunco tibia cornu / tinnulaque aera sonant…*

48. Ant. Lib. *Met.* 10, 2-3.

49. Diodore de Sicile (4, 5, 1) explique cette épithète en référence au bruit de la foudre qui avait provoqué l'accouchement prématuré de sa mère Sémélé. Cette explication, reprise aussi par Eusèbe (*PE* 2, 2, 9), est discutée par les Modernes (cf. d'ailleurs le fr. 75 Maehler de Pindare cité ci-dessous n. 51, où le poète semble suggérer aussi une explication de l'épithète). Quoi qu'il en soit, les épithètes « sonores » de Dionysos sont significativement nombreuses.

50. *Hym. hom.* 7, 56 : εἰμὶ δ' ἐγὼ Διόνυσος ἐρίβρομος. Cf. aussi *hym. hom.* 26,1 ; Anacréon, fr. 11 Page ; *Hym. Orph.* 30, 1.

51. Pind. fr. 75, 10 Maehler : τὸν Βρόμιον, τὸν Ἐριβόαν τε βροτοὶ καλέομεν.

le dieu qui suscite les clameurs[52] (ἰαχή), ou Εὔιος[53] d'après le cri des bacchantes[54] (εὐοῖ). Le son des instruments musicaux qui révèle aux Minyades sa présence accompagnait également le dieu dans la pratique rituelle orgiastique. Le cortège des bacchantes qui suivaient le dieu dansait au son de l'*aulos* et une partie d'entre elles marquait la cadence au moyen de tambourins, de cymbales ou même de thyrses[55]. C'était surtout grâce à la musique que les suivantes du dieu pouvaient atteindre la transe extatique[56], comme le remarquait déjà Eschyle : « il tient dans ses mains l'*aulos*, l'œuvre pénible du tour, et comble le chant célèbre, le vacarme qui emporte la folie »[57]. L'*aulos* était d'ailleurs généralement tenu pour capable de susciter la *mania*[58].

À l'excitation auditive provoquée par la musique devait s'ajouter aussi une excitation d'ordre visuel[59] : les rites avaient lieu en effet pendant la nuit et les bacchantes portaient des torches que tantôt elles brandissaient à bout de bras, tantôt elles abaissaient et rapprochaient de leur corps. Cette double dimension sensorielle, que l'on a aussi remarquée dans le rituel de Sicyone et dans les mythes, renforce le caractère spectaculaire que les sources anciennes reconnaissent souvent au ménadisme[60].

« Je suis arrivé » : Dionysos se présente

Une analyse des *Bacchantes* pourrait montrer que pratiquement toutes les formes de la manifestation divine de Dionysos que nous venons de considérer sont présentes. On retrouve en premier lieu ses métamorphoses animales : le dieu se transforme en taureau pour échapper à Penthée (v. 616-624) et se montre encore sous cette forme quand le roi, déguisé en bacchante, est victime d'hallucinations (v. 920-921). Le dieu se révèle aussi dans le décor végétal qui devait se trouver sur la scène : « le pampre orné de grappes » s'étend sur le tombeau de Sémélé (v. 11-12) et le lierre couronne également le groupe constitué du chœur ainsi que de Tirésias, Cadmos et

52. Mais aussi « le dieu qui est suscité par les clameurs ». Le rapport entre l'appel rituel et l'épiphanie qu'il provoque est remarqué par Kerényi 1976 : 140. Cf. Daraki 1994 : 36.

53. Cf. Eur. *Bac.* 50, Eur. fr. 37,2 Kann., *Anth. Pal.* 9, 253.

54. Cf. la scholie au vers 154 de l'*Œdipe Roi* et Paus. 4, 31, 4.

55. On pensera également aux représentations du thiase sur les céramiques où ces instruments sont figurés.

56. Cf. Bourlet 1983 : 28-32 ; Dodds 1977 : 268-270.

57. Aesch. fr. 57 Radt : ὁ μὲν ἐν χερσὶν / βόμβυκας ἔχων, τόρνου κάματον, / δακτυλόδικτον πίμπλησι μέλος, / μανίας ἐπαγωγὸν ὁμοκλάν. Pour l'identification entre les βόμβυκες dont il est question ici et l'*aulos*, voir Pollux, *Onomast.* 4, 82.

58. Voir, par exemple, Arist. *Pol.* 1342a 21 : ἔτι δὲ οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἠθικόν, ἀλλὰ μᾶλλον ὀργιαστικόν. Sur le rapport entre l'*aulos* et la folie bachique, voir Jeanmaire 1991 : 320.

59. Comme le remarque Bourlet 1983 : 30.

60. Voir, par exemple, Macr. *Sat.* 1, 18.

Dionysos lui-même[61]. La présence divine se signalait déjà par le port du masque[62] et, naturellement, par l'arrivée sur la scène du dieu lui-même. Outre toutes ces manifestations visuelles du dieu, il faut aussi remarquer celles qui se donnent à entendre : la musique typique du cortège du dieu[63], le chant[64], le cri rituel (v. 689). Tous ces aspects propres à l'épiphanie dionysiaque figurent déjà dans le prologue, durant lequel le dieu entre en scène pour résumer lui-même au public le contexte de l'action dramatique à venir.

Au début de son intervention, Dionysos apparaît aux spectateurs, décline son identité en se donnant pour le « dieu qui vient »[65]. Dodds a remarqué qu'Euripide utilise souvent le simple verbe ἥκω, pour introduire l'épiphanie d'un personnage divin dans les prologues[66]. Pourtant, à la différence des autres cas, l'arrivée de Dionysos est insérée dans le contexte plus large de son épiphanie dans la cité de Thèbes : ἥκω (v. 1 : « je suis arrivé »), πάρειμι (v. 5 : « je suis présent »), λιπών (v. 13 : « j'ai quitté » la Lydie), ἐπελθών (v. 16 : « j'ai traversé » l'Asie), ἦλθον (v. 20 : « je suis arrivé » à Thèbes), μεταστήσω πόδα (v. 49 : « je porterai mes pas ailleurs »).

Si le dieu souligne le caractère épidémique de son épiphanie[67], c'est qu'à la différence des autres dieux qui apparaissent dans les prologues, il reviendra bientôt sur la scène en tant que personnage du drame. C'est pourquoi il insiste sur son déguisement et sur le fait qu'il a pris les traits d'un mortel (v. 4 et 53-54), afin que le spectateur comprenne bien que le dieu et l'étranger qui sera l'adversaire de Penthée ne sont qu'une seule et même personne[68]. Dionysos prévient par ce biais le public que même s'il n'est pas reconnu, c'est sa divinité qui se cache sous une apparence

61. Le lierre est fréquemment évoqué dans la tragédie et, dès le premier épisode, devient le symbole même de l'adhésion au culte du dieu (v. 341-342). Cf. aussi v. 177, 205, 253, 323, 363, 702, 710, 1055.

62. Cf. Foley 1980 : 126-133 ; Segal 1982a : 239.

63. Les bacchantes lydiennes du chœur s'accompagnent de l'*aulos* (v. 160) et des tambourins (v. 156).

64. On remarquera en particulier que la *parodos* est un véritable hymne, avec une ouverture rituelle (v. 68-70), la répétition solennelle du nom du dieu (v. 71 ; 87 ; 119 ; 134), les thèmes typiques des chants cultuels (notamment la naissance de la divinité : v. 87-98, et les inventions qui lui sont associées : v. 101-103 ; 120-134). Cf. Festugière 1956 et Seaford 1996 : 155-156. Le mètre, lui aussi, en particulier dans le prélude en dimètres ioniens, rappelle les rythmes agités des danses extatiques : cf. Dodds 1960 : 71-73 ; Kirk 1979 : 31-33 ; Seaford 1981 : 270. Il a été récemment proposé de lire l'ensemble de la tragédie comme un « hymne dramatique » : cf. Damen et Richards 2012.

65. Otto 1996 : 86-92. Cf. aussi Detienne 1986 : 11-43.

66. Dodds 1960 : 62.

67. Sur l'épidémie comme forme de l'épiphanie de Dionysos, cf. Kerényi 1976 : 170-171 et Detienne 1986 : 11-43.

68. Roux 1972 : 256. Cf. Dodds 1960 : 62.

humaine. Autrement dit, il dissocie le plan de la communication extra- et intra-scénique, en se montrant ainsi, dès le début, le vrai meneur du jeu théâtral[69]. Mais ce faisant, Dionysos introduit également l'une des interrogations principales de la tragédie, celle du rapport entre l'être et le paraître, du rôle de la fiction et de la possibilité de percevoir l'invisible à travers ce qui peut être saisi par les sens. D'un côté, les paroles du dieu mettent en garde contre les limites et les dangers de la vue ; d'un autre côté, elles suggèrent déjà, sur le plan extra-scénique, cet écart entre la vue et l'ouïe qui constituera la raison principale du manque de communication entre Penthée et le dieu sur la scène. Le spectateur, lui, est informé. Il sait maintenant que la vérité n'est pas dans ce qu'il voit (un homme) mais dans ce qu'il entend (le dieu) et il pourra regarder l'homme et y voir le dieu.

Dans le prologue, Dionysos réalise donc à l'avance pour le public l'épiphanie que la cité de Thèbes est appelée à expérimenter au cours de la tragédie. C'est bien dans les termes propres à l'épiphanie que le dieu parle en effet de son arrivée dans la ville[70] ; son but est de se manifester (v. 42 : φανέντα δαίμονα ; v. 47 : θεὸς γεγὼς ἐνδείξομαι ; v. 50 : δεικνὺς ἐμαυτόν), tout comme il l'a déjà fait dans les contrées barbares qu'il vient de visiter (v. 21-22) :

> κἀκεῖ χορεύσας καὶ καταστήσας ἐμὰς
> τελετάς, ἵν' εἴην ἐμφανὴς δαίμων βροτοῖς.
>
> Là bas, j'ai déjà dressé mes chœurs et institué mes rites,
> pour me manifester aux mortels comme un dieu.

Le dieu fait donc percevoir sa présence d'abord à travers la danse et les mystères[71] qui conduisent les fidèles à l'extase[72]. Dans ce processus, l'ouïe joue un rôle de premier plan, ce que les paroles de Dionysos lui-même ne manquent pas de mettre en valeur (v. 23-24) :

> πρώτας δὲ Θήβας τάσδε γῆς Ἑλληνίδος
> ἀνωλόλυξα.
>
> Cette ville de Thèbes est la première en Grèce
> que j'ai fait lever au son de mes cris.

Dionysos évoque l'ὀλολυγή, le « cri que poussent les femmes lorsqu'elles prient dans les cérémonies sacrées »[73], un cri que l'on trouve généralement

69. Sur cet aspect du personnage, cf. Foley 1980 : 109-116, Auger 1983 : 73-77.

70. On trouvera le dossier complet des termes liés aux sphères de la vue et du « montrer » chez Rizzini 2007 : 124-126. On verra pourtant que l'épiphanie du dieu se réalise non seulement visuellement mais aussi acoustiquement. Sur le projet annoncé par Dionysos dans le prologue, cf. Hamilton 1974.

71. Sur le sens de τελετή, voir Graf 2005 : 15.

72. Cf. Roux 1972 : 249.

73. Etym. Mag. *s. v.* ὀλολυγή : Φωνὴ γυναικῶν, ἣν ποιοῦνται ἐν τοῖς ἱεροῖς εὐχόμεναι.

mentionné en rapport avec les cultes à mystères et en particulier avec le culte dionysiaque. Dans le sens rituel, c'est le cri qui donne au thiase le signal du réveil : ainsi Agavé fait-elle se dresser les autres bacchantes endormies en poussant un cri (v. 689, ὠλόλυξε).

L'ouïe est partant le premier moyen par lequel le dieu, Dionysos le « bruyant », laisse percevoir sa présence à Thèbes. Le spectateur pouvait en avoir la preuve dans la *parodos* qui suit le prologue. En invitant le chœur de bacchantes en face du palais royal, Dionysos installe ses danses dans le cœur de la ville[74] et se manifeste vraiment « à tous les Thébains »[75] d'abord acoustiquement[76], par le tumulte qui l'accompagne (v. 58-61) :

> αἴρεσθε τἀπιχώρι᾽ ἐν πόλει Φρυγῶν
> τύπανα, Ῥέας τε μητρὸς ἐμά θ᾽ εὑρήματα,
> βασίλειά τ᾽ ἀμφὶ δώματ᾽ ἐλθοῦσαι τάδε
> κτυπεῖτε Πενθέως, ὡς ὁρᾷ Κάδμου πόλις.
>
> Levez vos tambourins natifs de Phrygie
> que la grande mère Rhéa et moi avons inventés,
> et venez faire du bruit ici autour du palais de Penthée,
> pour que la ville de Cadmos voie.

On remarque que Dionysos associe l'audition et la vision, montrant par là la valeur de révélation du vacarme des bacchantes : la manifestation du dieu, et donc sa vision, passent d'abord par l'écoute du bruit qui l'accompagne. Cette première épiphanie du dieu à travers l'ouïe sera suivie au cours de la tragédie par une série de prodiges : le délire des femmes, l'écroulement du palais, la libération de l'étranger, les prouesses des bacchantes sur la montagne…

Le « miracle du palais »

Si l'on peut considérer toute l'action dramatique comme une manifestation continue du dieu, il y a néanmoins trois moments spécifiques lors desquels l'épiphanie du dieu se réalise pleinement : ceux où Penthée voit le dieu sous la forme d'un taureau à deux reprises puis la scène que la critique a qualifiée de « miracle du palais ». Les deux premières apparitions ne concernent que le roi et seront analysées plus tard.

L'épisode du palais s'insère au contraire dans la stratégie énoncée par le dieu dans le prologue et qui vise à rendre sa présence manifeste à

74. Seaford 1996 : 154-155 relève la signification politique de cette localisation du chœur.

75. V. 48.

76. Ce n'est peut-être pas un hasard si le chant du chœur qui suit insiste visiblement sur cet aspect du dieu : Dionysos est appelé Βρόμιος cinq fois (v. 66, 84, 87, 115, 141), ce à quoi il faut ajouter aussi l'autre épithète sonore Εὔιος (v. 157) ; les autres épithètes utilisées sont Βάκχιος (v. 67) et son équivalent Βακχεύς (v. 145). Sur le bruit du cortège dionysiaque, cf. *supra*, p. 260 *sq*.

toute la ville. Cette épiphanie du dieu vient renverser la situation qui s'est créée sur la scène. À la fin du troisième épisode, Penthée fait enchaîner l'étranger (v. 509-518), et menace les bacchantes de la même peine : le roi semble l'emporter sur le dieu, et le chœur, menacé, plonge pour un instant dans le désespoir en invoquant une intervention du dieu. L'ode chorale se transforme en hymne clétique[77] et la réponse à la prière qu'elle contient ne tarde pas à se faire entendre : « Iô, entendez, entendez ma voix ! Iô, bacchantes ! Iô, bacchantes ! »[78] Le chœur reconnaît la voix du dieu et l'invite de nouveau à se manifester ; la voix du dieu retentit alors et invoque un tremblement de terre qui dévaste le palais de Penthée ; en réponse aux paroles du dieu, les bacchantes s'écrient (v. 586-592) :

ἆ ἆ,
τάχα τὰ Πενθέως μέλαθρα διατι-
νάξεται πεσήμασιν.
ὁ Διόνυσος ἀνὰ μέλαθρα·
σέβετέ νιν. — σέβομεν ὤ.
— εἴδετε λάϊνα κίοσιν ἔμβολα
τάδε διάδρομα ; Βρόμιος <ὅδ'> ἀλα-
λάζεται στέγας ἔσω.

— Ah ! Ah !
Bientôt, le palais de Penthée va
s'ébranler et s'écrouler.
Dionysos est dans le palais :
Adorez-le ! — Nous l'adorons !
— Avez-vous vu cet architrave de pierre
se disjoindre sur les colonnes ? C'est Bromios
qui lève son cri dans le palais !

Ce premier prodige est suivi d'un autre : la foudre jaillit du tombeau de Sémélé. À nouveau le chœur s'écrie (v. 596-597) :

ἆ ἆ,
πῦρ οὐ λεύσσεις, οὐδ' αὐγάζῃ
<τόνδε> Σεμέλας ἱερὸν ἀμφὶ τάφον [...] ;

Ah ! Ah !
Ne vois-tu pas, ne distingues-tu pas
le feu ici, près du tombeau sacré de Sémélé ?

Obéissant au coryphée, il se prosterne alors au sol ; après le tumulte, le tremblement de terre et les cris des bacchantes, le silence s'empare du théâtre. La sortie du prêtre, qui vient raconter ce qui s'est passé à l'intérieur du palais, produit le plus grand effet[79]. Avant d'en évaluer les implications

77. Cf. v. 550 *sqq*. Pour une analyse du chœur, voir Dodds 1960 : 144-145.
78. V. 576-577 : ἰώ, κλύετ' ἐμᾶς κλύετ' αὐδᾶς, / ἰὼ βάκχαι, ἰὼ βάκχαι.
79. Cf. Roux 1972 : 442-443 et Taplin 1978 : 119-120.

du point de vue intra-scénique, il est nécessaire de s'interroger sur le plan extra-scénique et d'essayer de comprendre comment la réalisation de ces événements surnaturels devait, ou mieux comment elle pouvait être rendue sur la scène[80].

Le chœur dit voir les deux prodiges. Faut-il donc croire que le palais tremblait ou bien qu'il s'écroulait réellement sous les yeux des spectateurs ? Et le feu, jaillissait-il vraiment du tombeau de Sémélé ? Nous abordons ici l'une des questions les plus controversées de la mise en scène de la tragédie, sur laquelle les positions des interprètes sont très différentes. Certains critiques ont supposé que tout n'était qu'illusion, une hallucination du chœur pris dans le délire bachique[81]. Pourtant, comme le remarque Eric R. Dodds[82], il n'existe qu'un moyen de montrer sur scène un événement qui ne se produit pas : il faut qu'un autre personnage remarque qu'il n'a pas eu lieu. Penthée aurait été parfait pour jouer ce rôle, mais il n'en est rien.

Les événements étant donc censés se produire réellement, faut-il imaginer que quelques éléments du décor les suggéraient d'une façon visible pour les spectateurs[83], ou bien qu'ils ne s'accomplissaient qu'à travers les mots, la danse et l'attitude du chœur[84] ? La façade du palais reste sûrement debout[85], mais on peut croire que les δώματα qui se sont écroulés ne constituent que la partie intérieure, et donc invisible, du palais[86] et que l'incendie était suggéré à l'aide de torches, comme c'est probablement le cas dans les *Troyennes*[87]. En effet, le chœur fait référence à la vision à deux reprises, la première fois concernant le déplacement de l'architrave, la seconde la flamme du tombeau de Sémélé : deux effets susceptibles d'être rendus sans trop de difficultés. Concernant le tremblement de terre, il pouvait être suggéré au moyen de bruits produits en dehors de la scène[88]. Quoi qu'il en soit, ce qu'il est intéressant de remarquer, c'est que les prodiges sont suggérés au chœur et aux spectateurs au moyen d'effets à la fois visuels et acoustiques[89].

80. Pour une discussion théorique, cf. Goldhill 1986 : 277-286.

81. Cf. Norwood 1908 : 37-48, Verrall 1910 : 64-81.

82. Dodds 1960 : 148. Voir également Fisher 1992 : 185. Sur la scène et sa fonction, cf. Castellani 1976. Une reconsidération récente de la scène cherche à interpréter l'ambiguïté comme voulue par Euripide : cf. Encinas Reguero 2012.

83. Cf. Dodds 1960 : 147-149, Roux 1972 : 440-442. Cf. aussi Segal 1982a : 220.

84. Ainsi, en dernier, Seaford 1996 : 198.

85. V. 639 et 645.

86. Dodds 1960 : 149.

87. Roux 1972 : 441.

88. Par exemple, par le βροντεῖον dont parle Pollux, *Onomast.* 4, 130. Voir en particulier à ce propos les considérations de Dodds 1960 : 148.

89. Lorsqu'il sort du palais, Dionysos demande au chœur s'il a « perçu, senti » l'ébranlement du palais en termes généraux de sensations : ἤσθησθ', ὡς ἔοικε, Βακχίου / διατινάξαντος

Les commentateurs ont souligné avec pertinence l'importance jouée par les appels à la vue et ont remarqué les comparaisons avec des aspects rituels, liés en particulier aux cérémonies d'initiation aux mystères[90]. Il faut pourtant noter qu'une place non négligeable est également tenue par l'ouïe. De fait, si le chœur décrit les événements en termes visuels, c'est néanmoins à l'ouïe que fait appel Dionysos lorsque, invisible, il s'écrie : « Iô, entendez, entendez ma voix ! »[91] Le chœur reconnaît la voix du dieu[92] puis il en appelle à la vision des prodiges que le dieu a accomplis. Une dialectique se met ainsi en place entre audition et vision, et les deux aspects coexistent dans la manifestation du dieu : « Avez-vous vu cette architrave de pierre se disjoindre sur les colonnes ? C'est Bromios qui lève son cri dans le palais »[93]. Cette scène, par sa position centrale, réalise l'épiphanie de Dionysos au cœur même du drame. Le dieu, qui avait demandé aux bacchantes de faire du bruit « pour que la cité voie », se montre ici lui-même. Ce qui le rend visible, c'est peut-être la chute de quelques pièces de décor lors de l'écroulement du palais, mais c'est surtout un grand fracas en coulisse[94] tandis que le chœur chante et danse dans l'orchestre. Dionysos ne pouvait mieux manifester sa divinité en tant que dieu du théâtre. Finalement, l'association entre la vue et l'ouïe, qui est à la base de l'épiphanie du dieu, n'est autre que l'expérience à laquelle le théâtre appelle les spectateurs.

À la fin de cette scène mouvementée et spectaculaire, les bruits cessent, la musique se tait, l'émotion atteint son paroxysme et Dionysos peut sortir du palais : le vacarme se fait vision, se fait chair sous les yeux du chœur et

†δῶμα Πενθέως (v. 605-606). Le verbe αἰσθάνομαι entretient cependant un rapport privilégié avec l'ouïe et est souvent utilisé pour faire allusion à l'écoute : cf. Boehm 1995 et Boehm 2005.

90. Pour l'importance de la vue dans cette scène, voir Gregory 1985 : 28-29. Pour le rapport avec les rites d'initiation aux mystères, voir Seaford 1981 : 257-258. Seaford 1996 : 196-197 fait référence à la possibilité que, pendant les rites d'initiation aux mystères, les initiés aient effrayé ceux qui se préparaient à l'initiation (cf. *sch. ad* Aristoph. *Vesp*. 1363b) à travers des bruits dont l'origine était invisible. Par ailleurs, on a déjà remarqué plus haut la valeur performative des invocations du chœur au dieu : les rapports entre la performativité de la parole théâtrale et la performativité de la parole rituelle mériteraient peut-être une étude plus attentive.

91. V. 576 : Ἰώ, / κλύετ' ἐμᾶς κλύετ' αὐδᾶς.

92. V. 578-579 : κέλαδος Εὐίου, le « bruit de Euios ». Sur κέλαδος, cf. Chantraine 1999 : 511. On remarquera que, dans ce chant aussi, les épithètes sonores sont particulièrement nombreuses : Βρόμιος (v. 536, 546, 584, 584, 593) ; Εὔιος (v. 566, 579). Les deux autres épithètes que le chœur emploie se trouvent d'ailleurs avant que le dieu ne fasse entendre sa voix : Διθύραμβος (v. 526) et Βάκχιος (v. 528).

93. V. 591-593. Le caractère épiphanique de cette scène est d'autant plus évident si l'on accepte, avec tous les éditeurs modernes, l'intégration du déictique ὅδε dans le texte, proposée par Ewald Bruhn pour des raisons métriques. Cf. Dodds 1960 : 151.

94. Cf. Roux 1972 : 440-441.

du public. Le dieu dont on a entendu la présence au-delà de la *skēnē* (v. 593) est maintenant là en personne, à la vue de tous. Les bacchantes, par la voix du coryphée, saluent précisément cette apparition comme celle d'une très grande lumière : « Ô très grande lumière de notre bacchanale d'Euios, quel plaisir de te voir, alors que je me sentais si seule ! »[95]

Dionysos sort du vacarme, se donne à voir et vient raconter ce qu'il l'a vu depuis l'intérieur du palais. Si durant les événements le dieu, invisible, se manifestait à travers sa voix et l'écroulement même du palais, il apparaît maintenant sous une forme visible et livre un récit. Les deux composantes sensorielles sont ainsi séparées : les spectateurs, qui n'ont nulle peine à reconnaître le dieu, peuvent désormais voir Dionysos et entendre son récit séparément. L'apparition du prêtre brise l'expérience du prodige et marque un tournant dans l'intrigue de la tragédie.

2. PENTHÉE ET DIONYSOS

La ville de Thèbes, ses femmes, mais aussi Cadmos et Tirésias reconnaissent la présence du dieu, Penthée, de son côté, reste sourd aux paroles qui lui parlent de Dionysos et aveugle aux manifestations de la divinité. La vue et l'ouïe connaissent aussi un double emploi : c'est à travers ces deux sens que le dieu se présente à la cité, c'est toujours au moyen de la vue et de l'ouïe que Penthée se refuse à reconnaître la divinité de Dionysos. La vue et l'ouïe sont à la fois l'entrave et le moyen de la révélation : dans la première partie du drame, le roi voit l'étranger mais ne le reconnaît pas, il l'entend mais ne l'écoute pas ; cependant, dans la seconde partie, Penthée ira volontairement vers sa mort, poussé par le désir de voir qu'a suscité tout ce qu'il a entendu à propos des bacchantes, de leurs rites et de leurs accompissements prodigieux. Il existe en conséquence différentes façons de voir et d'écouter. Le rapport qui s'instaure entre les deux sens pour le roi est différent de celui que l'on a remarqué pour le chœur.

« On dit qu'un étranger… », ou Dionysos par ouï-dire

L'attitude de Penthée face à Dionysos est surtout mise en évidence lorsque le roi et le dieu se font face sur la scène, se voient et se parlent. Pourtant, avant leur confrontation, Euripide a introduit tout un épisode préparatoire, permettant de présenter le personnage de Penthée.

95. V. 608-609 : ὦ φάος μέγιστον ἡμῖν εὐίου βακχεύματος, / ὡς ἐσεῖδον ἀσμένη σε, μονάδ' ἔχουσ' ἐρημίαν. Le fait de s'adresser à quelqu'un qui résout une situation compliquée comme à une « lumière » est fréquent ; dans cette scène pourtant le terme prend une valeur assurément plus forte. Cf. Rizzini 2007 : 144. Pour le rapport entre cette scène et les rites à mystères, voir Seaford 1981 : 257-258. On remarquera aussi que Dionysos est ici la « lumière de la bacchanale bruyante » !

Avant de rencontrer le dieu, Penthée en a eu déjà connaissance à travers l'ouïe, au moyen de toute une série de voix, de différentes origines et à l'autorité différente : ce sont d'abord les rumeurs qui courent dans la ville, puis les paroles du devin Tirésias et du fondateur de la cité, Cadmos. C'est ainsi par ouï-dire que Penthée découvre Dionysos pour la première fois, comme il le dit lui-même en entrant sur scène : « Je me trouvais loin de cette terre et j'ai entendu les nouveaux malheurs de la cité. »[96]

Dans les trente vers suivants, Penthée raconte ce qu'il a entendu dire à propos des bacchantes, de l'étranger et du dieu lui-même. Dans un premier temps, il évoque ce qui lui a été rapporté à propos des femmes de Thèbes qui ont délaissé leurs foyers et fui vers la montagne, où elles dansent en l'honneur du nouveau dieu : « des cratères remplis se dressent au milieu des thiases et chaque femme de son côté va à l'écart se blottir pour se prêter aux plaisirs des hommes »[97]. Ensuite, son attention se tourne vers le personnage du prêtre qui conduit et guide les femmes sur la montagne : « On dit qu'un étranger est arrivé, un sorcier, un enchanteur venu de Lydie »[98]. Il en donne même une description : « les cheveux en boucles blondes parfumées, le visage couleur du vin et les yeux remplis des grâces d'Aphrodite »[99]. Le récit de Penthée, qui débute avec les bacchantes et se poursuit avec le prêtre, s'achève finalement avec le dieu lui-même, dont l'étranger se fait prophète : « C'est lui qui dit qu'il existe un dieu Dionysos. »[100]

Le mouvement qui va des bacchantes à l'étranger puis à Dionysos est analogue à celui allant de l'audition à la vision que le dieu lui-même présentait dans le prologue. Le passage des bacchantes au dieu est cependant empêché ici par la présence du prêtre étranger. Penthée en donne une description mettant en avant trois détails importants : le parfum des cheveux, le teint couleur du vin et les yeux pleins des grâces d'Aphrodite.Ils sont d'importance et sonnent immédiatement, aux oreilles du public, comme des marques évidentes de la divinité de l'étranger. L'incarnat οἰνωπός évoque d'emblée l'association entre Dionysos et le vin[101],

96. V. 215-216 : ἔκδημος ὢν μὲν τῆσδ' ἐτύγχανον χθονός / κλύω δὲ νεοχμὰ τήνδ' ἀνὰ πτόλιν κακά. Cf. aussi v. 233.

97. V. 221-223 : πλήρεις δὲ θιάσοις ἐν μέσοισιν ἱστάναι / κρατῆρας, ἄλλην δ' ἄλλοσ' εἰς ἐρημίαν / πτώσσουσαν εὐναῖς ἀρσένων ὑπηρετεῖν.

98. V. 233-234 : λέγουσι δ' ὥς τις εἰσελήλυθε ξένος, / γόης ἐπῳδὸς Λυδίας ἀπὸ χθονός.

99. V. 235-236 : ξανθοῖσι βοστρύχοισιν εὔοσμος κόμην, / οἰνωπός, ὅσσοις χάριτας Ἀφροδίτης ἔχων.

100. V. 242 : ἐκεῖνος εἶναί φησι Διόνυσον θεόν (trad. M. Lacroix).

101. Dodds 1960 : 99 évoque l'οἰνωπὸς ὀφθαλμός qui était pour les physiognomonistes un indice de folie (cf. Arist. *Physiogn.* 812 b6), mais l'association avec le vin nous semble plus pertinente et immédiatement compréhensible. Cette couleur caractéristique est par ailleurs

le parfum était tenu pour un signe caractéristique des divinités[102], le regard charmeur montre l'éclat divin des yeux du prêtre et fait allusion au rapport qu'entretient Dionysos avec Éros[103]. Mais, si Hippolyte reconnaît Artémis à son parfum, si Hélène dans l'*Iliade* identifie Aphrodite à la splendeur des yeux de la vieille dame dont elle a emprunté l'apparence, les remarques de Penthée restent sans suite.

De plus, le roi vient juste d'achever son récit lorsqu'il aperçoit son grand-père Cadmos et le devin Tirésias, qui étaient tous deux déjà présents sur scène. Les deux hommes âgés ont revêtu la livrée bachique et s'apprêtent à s'unir aux danses des ménades sur la montagne. Voilà alors que la présence du dieu, que Penthée n'avait pu percevoir jusqu'ici que comme une rumeur, commence à se dévoiler et à se donner à voir. Encore une fois, avant que la divinité n'apparaisse en personne au roi de la ville, c'est à travers ses suivants qu'elle se manifeste. Mais le spectacle qui devrait montrer à Penthée la présence véritable du dieu ne suscite que son étonnement et ses reproches : « Voici un nouveau prodige ! Je vois le devin Tirésias couvert de peaux de faons bigarrés, et le père de ma mère, ô ridicule, qui délire pour Bacchos avec son narthex. »[104]

La vision de Cadmos et Tirésias, dont les vêtements témoignent de leur adhésion au culte du dieu, est un signe de la présence de Dionysos[105], que Penthée pourtant ne perçoit pas. De plus, leur présence sur scène et les discours qu'ils vont y tenir confèrent au bruit dont Penthée parlait une

souvent associée à Dionysos : cf. v. 438, Soph. *OT* 211, Nonn. 18, 343 et *Anth. Pal.* 11, 36, 1. Cf. Ieranò 1999 : 127.

102. Nous avons vu qu'Hippolyte agonisant reconnaît Artémis à sa voix et à son parfum (cf. *Hipp.* 1391-1393) : cf. *supra*, p. 139. Voir aussi *Hym. hom.* 2, 277 et Aesch. *Prom.* 114-115. Sur la valeur de l'odeur de Dionysos, cf. Seaford 1996 : 172, Pietre 2001 : 216. Par ailleurs, l'association entre le parfum et la présence divine est commune à nombre de cultures religieuses, dont l'hébraïque (cf. *Ex.* 37, 25-29, *Cant.* 1, 3) et on en trouve aussi témoignage dans les Évangiles (cf. *Jo.* 12, 4-8) et dans l'hagiographie chrétienne (cf. *Mart. Polyc.* 15, 2). À ce propos, cf. Le Breton 2006 : 284-291.

103. Les savants ont souvent interprété cette description du dieu comme une allusion à son caractère efféminé (cf. v. 353 : θηλύμορφον). Sur cette caractéristique du dieu, cf. Dodds 1960 : 133-134 et Otto 1990 : 180-189. Le Dionysos efféminé est aussi un schéma iconographique courant dans l'art classique. Cf. Oranje 1984 : 53-54 et Guidorizzi 1999 : 188-190. Cependant, l'éclat du regard et la présence de la χάρις sont traditionnellement des éléments manifestant la présence d'Éros : cf. Saph., fr. 138 LP. Sur le rapport entre Dionysos et Éros, on pense notamment au *Banquet* de Platon.

104. V. 248-251 : ἀτὰρ τόδ' ἄλλο θαῦμα· τὸν τερασκόπον / ἐν ποικίλαισι νεβρίσι Τειρεσίαν ὁρῶ / πατέρα τε μητρὸς τῆς ἐμῆς, πολὺν γέλων, / νάρθηκι βακχεύοντ[α].

105. Le costume bachique est déjà un signe d'adhésion au culte, comme nous le verrons dans la scène du travestissement de Penthée (v. 912-76). On peut également penser à la tentative que fait Cadmos de couronner son neveu et à sa réaction colérique (v. 341-344). Pour une réflexion critique sur le sujet, cf. Taplin 1978 : 98, Foley 1980 : 109-110, Auger 1983 : 63.

nouvelle et grande autorité. Il ne s'agit plus d'un « on dit » impersonnel. Maintenant, c'est le fondateur même de Thèbes et le devin Tirésias qui cherchent à entraîner le roi vers Dionysos. Sa présence devient plus visible, mais Penthée arrivera-t-il à la saisir ?

Tirésias : dangers de la vue et pouvoirs de l'ouïe

Ce n'est peut-être pas un hasard si le premier personnage qui apparaît sur scène après la *parodos* est le devin Tirésias. Nous connaissons son histoire à travers le récit de la *Bibliothèque* attribuée à Apollodore. Tirésias était le fils d'Euēros et de la nymphe Chariclō, qui entretenait un rapport d'élection avec Athéna. C'est la déesse elle-même qui aveugla Tirésias, parce qu'il l'avait vue toute nue. Chariclō supplia la déesse de lui rendre la vue, mais Athéna, ne pouvant réaliser son désir, lui purifia les oreilles et lui offrit le don de comprendre toutes les voix des oiseaux[106]. L'histoire de Tirésias fait donc appel à la vue et à l'ouïe. S'il devient aveugle, c'est parce qu'il a vu ce qu'il ne faut pas voir ; mais, en contrepartie de la perte de la vue, il bénéficie d'une acuité auditive extraordinaire. Il doit à son ouïe sa capacité divinatoire. En premier lieu, le personnage de Tirésias met ainsi en garde contre les dangers de la vue. Il a violé le principe énoncé par Callimaque : « les lois de Cronos établissent que celui qui regarde un immortel contre son gré paie un grand prix pour cette vue »[107]. En même temps pourtant, il prouve l'importance de l'ouïe et de ses possibilités pour accéder à un savoir de nature divine.

Nous connaissons naturellement nombre d'histoires qui insistent sur les pouvoirs et sur les interdictions de la vue. Selon le récit d'Hérodote[108], Gygès se laisse convaincre de voir la femme du roi Candaule toute nue. La reine s'aperçoit cependant de sa présence, fait mine de ne rien voir et le lendemain l'appelle en lui offrant le choix : soit il tuera le roi et s'emparera d'elle et du royaume, soit il devra mourir à son tour, pour qu'il ne puisse plus se laisser persuader par Candaule de « voir ce qu'il ne doit pas voir »[109].

106. Apollod. *Bibl.* 3, 70 : Χαρικλοῦς δὲ δεομένης ἀποκαταστῆσαι πάλιν τὰς ὁράσεις, [Ἀθηνᾶν] μὴ δυναμένην τοῦτο ποιῆσαι, τὰς ἀκοὰς διακαθάρασαν πᾶσαν ὀρνίθων φωνὴν ποιῆσαι συνεῖναι. Cf. Call. *Pall.* 70-130. Il s'agit d'ailleurs d'un caractère propre à tous les devins mythologiques. Cf. par exemple l'histoire de Phinéus (Apollod. *Bibl.* 1, 120) et de Mélampous (Apollod. *Bibl.* 1, 97). Sur Tirésias dans la *Bibliothèque* d'Apollodore, voir Scarpi 2004 : 565-566 ; sur le personnage en général et sur son mythe, voir Brisson 1976. Sur la capacité qu'ont les devins à comprendre les voix des oiseaux, cf. Bettini 2008 : 187-198.

107. Call. *Pall.* 100-102 : Κρόνιοι δ᾽ ὧδε λέγοντι νόμοι· / ὅς κε τιν᾽ ἀθανάτων, ὅκα μὴ θεὸς αὐτὸς ἕληται, / ἀθρήσῃ, μισθῶ τοῦτον ἰδεῖν μεγάλω.

108. Her. 1, 8-12 ; cf. *supra*, p. 22.

109. Her. 1, 11 : ὡς ἂν μὴ πάντα πειθόμενος Κανδαύλῃ τοῦ λοιποῦ ἴδῃς τὰ μή σε δεῖ.

De telles histoires confèrent à la vision le même pouvoir que celui qui lui était reconnu dans les cultes mystériques. Si le parcours initiatique était marqué par différents degrés de vision, les non-initiés n'étaient pas autorisés à voir le contenu des mystères[110]. Le désir morbide de voir que Penthée manifeste dans la deuxième partie de la tragédie est certainement lié à ces interdits[111]. Le personnage de Tirésias évoque déjà, dès le début de la tragédie, les dangers de la vue mais aussi les pouvoirs de l'ouïe. Tandis que Dionysos demande à être écouté pour pouvoir être vu, le devin a dû voir pour pouvoir écouter et maintenant qu'il ne voit plus, l'ouïe est sa manière de voir, une manière d'ailleurs bien plus perçante et profonde.

La présence de Tirésias introduit partant un questionnement sur les possibilités, les limites et les dangers de la vue, lequel sera à l'origine de la chute de Penthée. De cette manière, Tirésias est sur scène l'image inversée de Penthée : il ne peut pas voir avec ses yeux mais il peut connaître grâce à l'ouïe, tandis que le roi, dans son désir de voir un spectacle qui lui est pourtant interdit, montrera son incapacité à écouter. Penthée ne sait pas relier ce qu'il voit à ce qu'il entend pour reconnaître ce qu'il entend dans ce qu'il voit, à savoir la divinité de Dionysos dans les prodiges que le prêtre accomplit et qui dévoilent son identité, cachée sous une apparence humaine. Il n'arrive pas non plus à reconnaître les signes que le dieu lui donne à voir et à entendre. C'est pourquoi lorsqu'il aperçoit Tirésias et Cadmos déguisés en bacchants, sa première réaction est de les tourner en dérision et de les blâmer. L'adhésion des deux vieillards au nouveau culte est déjà un signe en soi ; à ce signe visuel s'ajoute aussi le dialogue suivant entre les trois personnages. Penthée reste pourtant aveugle à ce que leurs costumes devraient lui montrer et sourd à tous leurs arguments.

La rumeur qui a informé Penthée de l'arrivée de Dionysos dans la ville parlait de femmes ivres et débridées[112]. De tels reproches étaient souvent adressés aux cultes à mystères dans l'Antiquité[113] et c'est pour cette raison que Penthée a déjà fait emprisonner plusieurs bacchantes et veut poursuivre les autres qui sont sur la montagne avec sa mère Agavé et ses tantes Inō et Autonoé. La dévotion à Dionysos lui apparaît ainsi comme un « culte scélérat »[114] qui a pour effet d'éloigner les femmes de leurs foyers, ce

110. Cf. *supra*, p. 258.
111. Cf. Seaford 1981 : 257-263 ; Gregory 1985 : 26.
112. V. 221-225.
113. Cf. Dodds 1960 : 97.
114. V. 232 : παύσω κακούργου τῆσδε βακχείας τάχα ; v. 260 : τελετὰς πονηρὰς εἰσάγων.

qui remet en cause les principes mêmes de la vie de la cité et qui représente donc une menace contre l'ordre politique[115].

Pour justifier son refus du nouveau culte, Penthée ajoute à cette raison d'ordre politique une autre raison, d'ordre « théologique ». Le prêtre étranger arrivé dans la ville pour promouvoir le culte dit que Dionysos est un dieu et qu'il fut cousu dans la cuisse de Zeus, alors que, selon Penthée, il fut consumé dans le sein de sa mère par le feu, car elle avait menti en se disant l'épouse de Zeus. Penthée fait donc sienne l'explication que ses tantes avaient donnée de la foudre qui avait tué Sémélé. Dionysos lui-même, au début de la tragédie, l'avait rappelée et indiquée comme la cause principale de son arrivée à Thèbes et de sa manifestation à la cité : « Cette ville de Thèbes est la première en Grèce que j'ai fait lever au son de mes cris [...] car les sœurs de ma mère, elles qui n'auraient pas dû, ont affirmé que Dionysos n'était pas le fils de Zeus et que Sémélé, séduite par un mortel, avait attribué sa faute à Zeus. »[116]

Dans les deux cas, Penthée oppose au nouveau culte des raisons qui lui viennent de ce qu'il a entendu, soit à travers les rumeurs qui courent dans la ville soit de ses propres tantes. L'apparition sur scène de Tirésias et de Cadmos vêtus de la livrée bachique montre au roi qu'ils ont accepté le culte de Dionysos et lui donne le premier signe de la réalité de cette divinité[117]. De plus, les objections d'ordre religieux et politique avancées par le roi dans son discours sont contredites conjointement par l'autorité religieuse du devin[118] et par celle de Cadmos, le fondateur du *genos* et de la ville, qui a transmis le pouvoir royal à Penthée.

À ce premier signe visuel s'ajoutent peu après les discours au moyen desquels Tirésias et Cadmos expliquent les raisons qui les ont poussés à accepter le nouveau dieu et répondent aux reproches de Penthée. L'intervention de Tirésias est un véritable « discours théologique »[119], au cours duquel le devin réfute tous les arguments du roi[120]. Dans la première partie de sa *rhēsis*[121], il explique dans quel domaine s'exerce le pouvoir

115. Cf. notamment les v. 261-262. Voir à ce propos Segal 1987 : 242-262. Pour une réflexion sur le renversement des espaces et des rôles sociaux, cf. Zeitlin 1990. La menace politique contre le pouvoir est également remarquée par Seaford 1996 : 154-155.

116. V. 26-29 : ἐπεί μ' ἀδελφαὶ μητρός, ἃς ἥκιστ' ἐχρῆν, / Διόνυσον οὐκ ἔφασκον ἐκφῦναι Διός, / Σεμέλην δὲ νυμφευθεῖσαν ἐκ θνητοῦ τινος / ἐς Ζῆν' ἀναφέρειν τὴν ἁμαρτίαν λέχους.

117. Taplin 1978 : 75 : « This is, in fact, the first of a whole series of signs of the reality of Dionysus' godhead which Pentheus will ignore ». Penthée lui-même reconnaît le caractère prodigieux (θαῦμα) de cette vision (v. 248-250), mais il la tourne en ridicule. Voir également Dodds 1960 : 90-91.

118. Cf. Seaford 1996 : 167.

119. Auger 1983 : 60.

120. Cf. les analyses de Kirk 1979 : 50 et de Seaford 1996 : 174-176.

121. V. 272-285.

du nouveau dieu et ce qui fonde sa si grande puissance. Tirésias associe Dionysos à Déméter : celle-ci nourrit l'humanité d'aliments secs, Dionysos du suc du raisin, « qui délivre les pauvres mortels du chagrin »[122].

Tirésias répond aussi au blâme de Penthée relatif au mythe de la double naissance du dieu : il explique, par un jeu parétymologique, que Zeus a sauvé l'enfant du feu de la foudre et l'a transporté sur l'Olympe. Pour le soustraire à la colère d'Héra, il a créé un fantôme qu'il lui a donné en otage pour la calmer. La légende de la naissance du dieu de la cuisse de Zeus dérive ensuite d'une confusion entre les mots ὅμηρος (otage) et μηρός (cuisse)[123]. Le devin ne se limite pas à répondre aux objections de Penthée, démontrant encore autrement la divinité de Dionysos : les suivants du dieu partagent dans le délire des pouvoirs de prophétiser et de générer la panique, deux éléments qui confirment la nature divine de l'étranger. Tirésias répond enfin à l'immoralité dont Penthée a accusé les bacchantes dans son discours : ce n'est pas le dieu qui pousse les femmes à un comportement débridé, mais leur penchant naturel, si bien qu'aucune femme vraiment chaste ne se laissera corrompre dans les excès dionysiaques.

Ce faisant, le devin a repris un par un tous les reproches que Penthée a adressés au nouveau dieu et à ses suivants. Cependant, le roi n'entend pas raison. L'apparition des deux personnages lui a donné la première preuve visuelle de la divinité de Dionysos. Leurs discours lui ont offert les explications qu'il demandait. Mais Penthée ne se montre pas capable de remettre en cause ses premiers jugements et sa réaction se limite aux menaces et à l'emploi de la force. Avant même d'entendre les discours des deux vieillards, Penthée avait accusé Tirésias d'avoir convaincu Cadmos de la divinité de Dionysos, afin de tirer profit de l'interprétation de nouveaux présages[124]. Après les discours du devin et de Cadmos, la position de Penthée n'a guère changé : il répète son accusation et, de plus, ordonne d'aller détruire le siège à partir duquel Tirésias observe les oiseaux et d'arrêter l'étranger.

Sans envisager un seul instant les implications du comportement et des explications de Tirésias et Cadmos, Penthée n'hésite pas à considérer

122. V. 280-281.

123. Les interprètes ont remarqué que le personnage de Tirésias présente nombre de caractères typiques des sophistes : voir notamment Roth 1984. Sur le rapport entre l'argumentation de Tirésias et le dialogue philosophique contemporain, voir également Dodds 1960 : 91 ; Rizzini 2007 : 127-135.

124. V. 255-257.

que sa première impression est la bonne[125]. Les reprises thématiques[126] marquent une structure annulaire qui, en encadrant les discours de Tirésias et de Cadmos, en neutralise la portée. Il n'est pas de véritable communication entre les personnages. Le devin l'indique clairement dès son reproche aux propos de Penthée (v. 266-271) :

> ὅταν λάβῃ τις τῶν λόγων ἀνὴρ σοφὸς
> καλὰς ἀφορμάς, οὐ μέγ' ἔργον εὖ λέγειν·
> σὺ δ' εὔτροχον μὲν γλῶσσαν ὡς φρονῶν ἔχεις,
> ἐν τοῖς λόγοισι δ' οὐκ ἔνεισί σοι φρένες.
> θράσει δὲ δυνατὸς καὶ λέγειν οἷός τ' ἀνὴρ
> κακὸς πολίτης γίγνεται νοῦν οὐκ ἔχων.
>
> Lorsqu'un homme habile en discours commence
> bien, il n'est pas difficile de bien parler ;
> mais toi, si tu as la langue rapide d'un homme sensé,
> il n'y a pas de bon sens dans tes discours.
> Or un homme audacieux, fût-il habile à parler,
> devient un mauvais citoyen s'il n'a pas de jugement.

Le problème de l'utilisation et du pouvoir du langage est au centre de cette scène ; Penthée accuse à son tour le devin d'avoir utilisé le langage à son profit en persuadant Cadmos d'accepter le nouveau culte[127]. Mais sur les choses divines on ne peut pas « faire les sophistes » (v. 200). Il a été remarqué que le but dramatique de cette scène était de présenter Penthée aux spectateurs avant qu'on ne le vît se confronter à Dionysos[128]. Pour ce faire, Euripide esquisse les traits principaux du personnage : ceux d'un tyran, selon certains critiques ; sûrement ceux de quelqu'un qui ne se montre pas disposé à écouter et à évaluer ce qu'il écoute pour remettre en cause ses jugements.

Cadmos : la voix du *genos*

L'intervention de Cadmos agit dans une direction différente de celle de Tirésias et ne présente pas de raisons théologiques ni de réfutations. Elle s'appuie simplement sur l'honneur pour la famille de pouvoir être apparentée à un dieu (v. 333-336) :

> κεἰ μὴ γὰρ ἔστιν ὁ θεὸς οὗτος, ὡς σὺ φῄς,
> παρὰ σοὶ λεγέσθω· καὶ καταψεύδου καλῶς

125. Cf. Taplin 1978 : 75.

126. Une comparaison entre les v. 253-262 et les v. 343-357 montre que les deux successions présentent une même structure : 1) refus de la tenue bachique ; 2) invective contre Tirésias ; 3) menaces ; 4) allusion à la débauche des bacchantes.

127. Voir à ce propos Rizzini 2007 : 127-129. Voir également ce que nous avons dit à ce propos *supra*, p. 100 *sqq*.

128. Cf. Dodds 1960 : 89-90.

ὡς ἔστι Σεμέλης, ἵνα δοκῇ θεὸν τεκεῖν
ἡμῖν τε τιμὴ παντὶ τῷ γένει προσῇ.

Quand bien même ce dieu ne serait pas, comme tu
le prétends, garde-le pour toi ; dis un beau mensonge :
qu'il est l'enfant de Sémélé, ainsi on la croira la mère d'un dieu
et nous, toute la famille, en serons honorés.

Les arguments de Cadmos ne doivent pas trop nous surprendre[129] et, si on les regarde de plus près, ils répondent, tout comme ceux de Tirésias, au discours de Penthée. Ce dernier fondait en effet ses convictions sur les rumeurs diffusées par ses tantes ; la réponse de Cadmos renverse, quant à elle, sa position par rapport à la famille. Avec son autorité de fondateur de la lignée, le vieillard se présente en défenseur des intérêts du *genos* : c'est pourquoi il rappelle le sort du cousin de Penthée, Actéon.

La famille de Cadmos avait en effet connu d'autres épiphanies divines qui s'étaient terminées de manière tragique. Cadmos a été le dernier mortel à manger à la même table que les dieux à l'occasion de son mariage avec Harmonie[130]. Après quoi, la distance entre les dieux et les hommes est devenue infranchissable et sa famille a connu quantité de morts tragiques liées à l'épiphanie d'une divinité. Sa fille Sémélé est tuée par la foudre de Zeus qui lui apparaît dans toute sa puissance. Élevé par le centaure Chiron qui lui apprend l'art de la chasse, son neveu Actéon, dont Cadmos rappelle ici le triste destin, est dévoré par ses propres chiens[131]. Le dernier sera bien évidemment Penthée lui-même.

En plus de son argumentation, le discours de Cadmos, en se référant à l'histoire d'Actéon, pousse Penthée à considérer un exemple qui devrait également le faire réfléchir. Le public saisit immédiatement le parallèle entre les deux histoires, mais sur la scène la communication s'avère impossible. L'insuccès de la péroraison de Cadmos se manifeste également dans les dimensions visuelles de l'action, de l'espace et du

129. Cf. Taplin 1978 : 75 : « We must beware of the interference of Christian notion of conversion : what is demanded of Thebes is not necessarily conversion through a mystical religion experience, it is a willing acceptance of the cult. »

130. Cf. Eur. *Phoen*. 822-823 ; Diod. Sic. 5, 49 ; Apollod. *Bibl*. 3, 25 avec le commentaire de Scarpi 2004 : 547-548.

131. Cadmos attribue la cause de la mort d'Actéon au fait qu'il « se vantait d'être plus grand veneur qu'Artémis » (v. 339-340). D'autres versions du mythe circulaient pourtant. Acousilaos (fr. 33 Jakoby) soutenait qu'Actéon avait été puni par Zeus, parce qu'il avait fait la cour à Sémélé. Si ce récit relie le destin d'Actéon à l'univers dionysiaque, une autre version rend le parallèle avec le sort de Penthée plus évident encore : Actéon aurait été puni pour avoir vu Artémis se baigner toute nue. La déesse le métamorphosa en cerf et ses chiens, ne le reconnaissant plus, le dévorèrent (cf. Apollod. *Bibl*. 3, 30-31 ; Diod. Sic. 4, 81, 4 ; Ov. *Met*. 3, 165-193). La faute visuelle d'Actéon et le fait qu'il ne soit pas reconnu rappelle de très près l'histoire de Penthée.

corps : lorsque Cadmos essaie de couronner son petit-fils du lierre qui symbolise l'acceptation du dieu, Penthée l'en empêche et se détourne brusquement (v. 341-343). L'opposition dialectique devient ainsi geste et action dramatique ; le maintien d'une distance spatiale dans le refus de tout contact physique traduit l'échec de la communication en langage théâtral.

Penthée est resté aveugle aux signes, sourd aux explications. Les deux vieillards sortent de scène laissant derrière eux le pressentiment de la destinée tragique qui attend Penthée, inscrite jusque dans son nom : « Craignons que Penthée (Πενθεύς) n'apporte un deuil (πένθος) à ta maison, Cadmos. Ce n'est pas par la mantique que je parle mais par les faits »[132].

Penthée et Dionysos, ou voir sans voir

Après avoir été mis en contact avec Dionysos à travers ce que l'on en racontait et à travers les témoignages de Tirésias et de Cadmos, Penthée peut finalement rencontrer l'étranger directement. Le premier épisode de la tragédie se terminait avec l'ordre d'enchaîner et de conduire Dionysos au palais pour que le roi le condamnât. Juste après le chant du chœur, un serviteur introduit l'étranger sur scène.

Lorsque Dionysos apparaît, le spectateur est en mesure de reconnaître le dieu qui s'est présenté pendant le prologue, et de suivre le dialogue avec le roi d'un point de vue privilégié qui lui permet d'interpréter correctement les réponses du dieu. Le roi, au contraire, ne saisit pas le sens des paroles de son interlocuteur et, comme dans la scène précédente avec Cadmos et Tirésias, il attribue leur valeur uniquement à l'habileté rhétorique de l'étranger[133]. Dans sa réponse, Dionysos reprend alors les mêmes arguments que Tirésias, ce qui souligne encore une fois le manque de communication, dû à l'incapacité du roi à écouter, une incapacité qui ne lui permet pas de comprendre le sens de ses paroles : « à l'ignorant celui qui parle avec sagesse ne semblera pas dans son bon sens »[134].

L'attitude de Penthée n'a donc pas changé. Pourtant de nouvelles preuves ne cessent de se présenter à lui. Le soldat qui escorte l'étranger sur scène lui en apporte deux autres. La première est constituée par l'épisode de la capture du dieu. Le serviteur remarque que Dionysos s'est montré très docile, il n'a pas tenté de se soustraire par la fuite et a livré ses bras de son plein gré, sans pâlir et sans perdre son sourire. Le comportement

132. V. 367-369 : Πενθεὺς δ' ὅπως μὴ πένθος εἰσοίσει δόμοις / τοῖς σοῖσι, Κάδμε· μαντικῇ μὲν οὐ λέγω, / τοῖς πράγμασιν δέ· μῶρα γὰρ μῶρος λέγει. Voir à ce propos Segal 1982b : 85-87.

133. V. 479 : τοῦτ' αὖ παρωχέτευσας, εὖ γ' οὐδὲν λέγων.

134. V. 480 : δόξει τις ἀμαθεῖ σοφὰ λέγων οὐκ εὖ φρονεῖν. Cf. également les v. 266-271 commentés *supra*, p. 275 *sq*. Nous reviendrons sur le reproche d'ignorance que Dionysos fait à Penthée : cf. *infra*, p. 296 *sqq*.

de Dionysos inspire au soldat un sentiment de crainte (αἰδώς, v. 441), qui le confond et le trouble, à tel point qu'il s'écrie : « Étranger, je t'emmène malgré moi, mais sur l'ordre de Penthée, qui m'a envoyé »[135]. En reconnaissant que le prisonnier est extraordinaire, ces paroles marquent l'isolement de Penthée, qui reste le seul à ne pas comprendre[136]. La seconde preuve que fournit le soldat est la libération des bacchantes emprisonnées par le roi : les chaînes se sont détachées d'elles-mêmes, les verrous ont laissé s'ouvrir les portes. Ce prodige annonce par avance celui de la libération de Dionysos lui-même dans l'épisode suivant et démontre une intervention divine. Le récit du soldat ne convainc cependant pas Penthée. Il s'agit désormais pour lui d'être directement confronté à la divinité parlant et agissant devant lui. Penthée, qui n'a pas su croire son ouïe, réussira-t-il à croire sa vue ?

Le roi se trouve finalement face à Dionysos. Il le questionne, l'écoute, mais surtout, bien sûr, il le regarde avec attention. En effet,la première chose qu'il remarque est l'apparence physique de l'étranger. La description que Penthée donne ici de Dionysos rappelle de près celle qu'il en avait faite par ouï-dire dans l'épisode précédent[137], indice que ce qui lui était annoncé par l'ouïe se vérifie par la vue. Mais Penthée ne saisit pas ce signe et débute son interrogatoire.

Le dialogue entre les deux personnages est particulièrement intéressant puisqu'il est centré surtout sur les moyens à travers lesquels le dieu se manifeste et peut être perçu. Après avoir appris que l'étranger vient de Lydie, Penthée s'intéresse aux mystères[138] que le prêtre prétend apporter en Grèce, et questionne son interlocuteur au sujet de leur origine. Lorsque l'étranger répond qu'il a été initié par Dionysos lui-même, Penthée demande s'il a vu le dieu dans un rêve ou éveillé, « sous ses yeux »[139]. En opérant cette distinction, Penthée montre qu'il est parfaitement conscient de la différence qui était traditionnellement attribuée aux deux formes d'apparitions, celle qui advenait en état de veille étant censée être plus véridique[140]. De plus, en posant cette question, il montre également tout l'intérêt qu'il porte à une preuve qui relève de l'autopsie[141]. Le prêtre dit avoir vu Dionysos en face à face (ὁρῶν ὁρῶντα)[142] et souligne la

135. V. 441-442.

136. Cf. également les vers avec lesquels le soldat s'adresse à Penthée à la fin de son discours (v. 449-450) : πολλῶν δ' ὅδ' ἀνὴρ θαυμάτων ἥκει πλέως / ἐς τάσδε Θήβας. σοὶ δὲ τἄλλα χρὴ μέλειν.

137. V. 235-236. Cf. *supra*, p. 269.

138. V. 465 : τελεταί.

139. V. 469 : κατ' ὄμμα.

140. Cf. Roux 1972 : 411-412.

141. Cf. également v. 477. Voir à ce propos Rizzini 2007 : 136.

142. V. 470 : « Il me voyait pendant que je le voyais. »

réciprocité du regard, ce qui était pour les Grecs la marque très forte d'une communication véritablement partagée[143]. Il ne semble pas hasardeux de croire qu'il y a également, dans les paroles du prêtre, une allusion à la conversation qui se déroule entre lui-même et Penthée au moment présent : tout comme le prêtre et le dieu, le prêtre et Penthée sont l'un en face de l'autre et se regardent. Aussi le prêtre souligne-t-il une similitude entre les deux face-à-face, mais c'est pour mieux en marquer les divergences. En parlant de son entrevue avec le dieu, le prêtre dit en effet qu'il lui « a donné ses *orgia* ». Les savants se sont interrogés sur le sens du mot ὄργια, qui peut indiquer soit des objets sacrés liés au culte soit, de manière plus générale, l'ensemble des rituels mystériques[144]. Les deux sens peuvent également convenir ici, mais il est vrai que, dans toutes les autres occurrences dans les *Bacchantes*, le mot prend le sens général de « rites »[145]. Le langage technique du culte utilisé par le prêtre semble donc faire allusion à un moment précis du rituel qui pourrait être éclairé par une inscription de Magnésie du Méandre. Sollicité par les citoyens de la ville ionienne, l'oracle delphique donne les instructions pour l'institution d'un culte de Dionysos. Pour rendre possible la création de θίασοι du dieu sur place[146], il ordonne de faire intervenir des Ménades de Thèbes, « qui donneront les *orgia* et les louables coutumes »[147]. L'expression ὄργια διδόναι, que l'on retrouve dans la bouche du prêtre des *Bacchantes*, évoque partant la phase antérieure à l'établissement du culte. Il s'agit de ce moment de transmission des connaissances propres aux mystères qui, selon le témoignage de Théon de Smyrne[148], était fondé sur l'écoute et précédait le moment central de la « vision » (ἐποπτεία).

On peut remarquer le parallélisme entre la situation décrite par le prêtre et celle qui se déroule actuellement sur scène. Le prêtre affirme que Dionysos lui est apparu en vis-à-vis pour lui transmettre ses rites ; de même, le prêtre est maintenant en face de Penthée et veut l'initier à ses mystères.

143. Voir Rizzini 1998 : 89-105. Sur l'importance du regard, en particulier dans la dialectique de l'amour, cf. Durup 1983 : 143-145, avec les remarques de Calame 1996b : 32-35 et 160 n. 22. Sur la réciprocité du regard, voir Napolitano Valditara 1994 : 56-73.

144. Dans le premier sens, cf. Theoc. 26, 13 ; Clem. Alex. *Protr.* 2, 22 ; dans le deuxième sens, cf. *Hym. hom.* 2, 273. Sur le sens du mot ὄργια, voir notamment Burkert 2003 : 12. Cf. également Motte – Pirenne-Delforge 1992.

145. Cf. v. 34, 78, 262, 476, 482, 998, 1080. Le sens à donner au mot ὄργια au v. 471 dépend évidemment du sens qu'on lui donne au v. 470. Cf. Seaford 1996 : 188. Au contraire, Dodds 1960 : 136-137 penche pour le sens de « secret cult objects ».

146. *I. Magn.* 215a, 28-30 : θιάσους Βάκχοιο καθειδρύσουσιν ἐν ἄστει.

147. *I. Magn.* 215a, 27-28 : αἳ δ' ὑμεῖν δώσουσι καὶ ὄργια καὶ νόμιμ' ἐσθλά. Sur cette inscription, cf. Henrichs 1978 : 123-137. On retrouve l'allusion aux ὄργια comme objet de connaissance dans une inscription d'Halicarnasse : SEG 28, 814, 6.

148. 14,18-15,1 Hiller. Voir à ce propos Riedweg 1988 : 125.

Mais, au-delà des ressemblances formelles entre les deux situations, la réponse de Penthée laisse bien ressortir que son intérêt pour les rites est d'un ordre différent (v. 471) :

> τὰ δ' ὄργι' ἐστὶ τίν' ἰδέαν ἔχοντά σοι ;
> Et ces *orgia*, de quel genre sont-ils ?

Le mot ἰδέα, de la même racine que le verbe ἰδεῖν, indique l'« aspect visible »[149]. L'utilisation de ce mot, un *hapax* dans tout le corpus tragique, souligne l'importance qu'accorde Penthée à la vision et inscrit en même temps le questionnement du roi dans le cadre des discussions philosophiques contemporaines[150]. Alors que le prêtre lui propose un savoir d'ordre initiatique à acquérir d'abord par l'audition, le roi l'interroge méthodiquement, en approfondissant son enquête sur les apparences visuelles (« Et le dieu ? Tu dis l'avoir vu clairement, comment était-il ? »[151]). Ce passage met bien en évidence l'attitude générale de Penthée, qui se manifestera à nouveau plus tard : Penthée veut voir ce qu'il est interdit de voir. Les réponses de Dionysos sont une fois encore significatives en ce qu'elles rappellent les interdits liés aux rites mystériques[152].

Dans cette scène donc le rapport entre Penthée et Dionysos est déjà esquissé aux yeux du public, qui peut par ailleurs remarquer que, bien que les deux personnages se trouvent l'un en face de l'autre, Penthée voit son interlocuteur mais ne le reconnaît pas, entend ses réponses mais ne les comprend pas. Lorsque le roi menace l'étranger de le faire emprisonner, ce dernier retourne la menace contre Penthée : le dieu viendra le libérer, car « il voit comme on me traite » (v. 500). Le public, qui est informé de la véritable identité de l'étranger, comprend le sens de ses mots. Penthée ne le comprend pas et demande (v. 501) :

> καὶ ποῦ 'στιν ; οὐ γὰρ φανερὸς ὄμμασίν γ' ἐμοῖς.
> Et où est-il ? car mes yeux du moins ne le voient pas.

Penthée a le dieu sous ses propres yeux, le voit et pourtant ne le reconnaît pas. Il voit l'étranger mais ne voit pas le dieu. Il voit sans voir. Le public saisit, lui, parfaitement bien l'ironie tragique qui imprègne tout le passage.

Dans les *Investigations philosophiques*, Wittgenstein trace une distinction entre deux formes de l'emploi du verbe « voir »[153]. Une expression comme

149. Cf. Chantraine 1999 : 455.
150. Cf. Rizzini 2007 : 136-138 et Di Benedetto 2004 : 367-368.
151. V. 477 : τὸν θεὸν ὁρᾶν γὰρ φῂς σαφῶς, ποῖός τις ἦν;
152. Cf. v. 472 : ἄρρητ' ἀβακχεύτοισιν εἰδέναι βροτῶν et v. 474 : οὐ θέμις ἀκοῦσαί σ', ἔστι δ' ἄξι' εἰδέναι. Sur le rapport de ces vers avec les cultes à mystères consacrés à Dionysos, voir Seaford 1981 : 253-254.
153. Wittgenstein 1986 : 325-328.

« voir deux visages » et une expression comme « voir la ressemblance entre deux visages » se distinguent, dit-il, par le fait que les objets de la vision sont différents : il existe entre les deux ce qu'il appelle une « différence catégorique ». On peut imaginer deux personnes qui affirment voir deux visages dans une photographie mais peuvent avoir des avis différents lorsqu'il s'agit de voir la ressemblance entre ces deux visages ; l'une peut alors affirmer voir la ressemblance tandis que l'autre peut la nier, ce qui veut dire qu'elle ne voit pas (la ressemblance) tout en voyant (les deux visages). La première personne remarque un aspect invisible à l'autre, qui dans sa « cécité de l'aspect » voit sans voir. De même, poursuit-il, on peut imaginer une personne qui rencontre quelqu'un qu'elle n'a pas vu depuis des années. Elle le voit nettement mais ne le reconnaît pas[154]. Imaginons que soudain elle le reconnaisse : elle verra alors son ancien visage dans celui qui a changé avec le temps. Cette expérience est ce que Wittgenstein appelle la « marque de l'aspect »[155].

Ce « voir sans voir » qui caractérise la « cécité de l'aspect » est une façon de voir qu'on trouve thématisée dans différents textes grecs, et qui avait vraisemblablement aussi sa place dans les discussions théoriques[156]. C'est également le cas de Penthée dans les *Bacchantes* : il a bien sous les yeux l'étranger, il en a soigneusement décrit l'apparence physique ; pourtant, il est « aveugle de l'aspect » de la divinité, comme le remarque Dionysos lui-même, parce qu'il n'arrive pas à voir au-delà des perceptions sensorielles : « Le dieu est là où je suis, mais tu ne le vois pas parce que tu es impie »[157]. Pour le public qui connaît la véritable identité du prêtre étranger, la mise en scène de la vision imparfaite de Penthée met en évidence son ignorance et son incapacité à instaurer une communication avec le dieu, et laisse pressentir la fin tragique qui attend désormais le roi.

Penthée et les bacchantes, ou voir sans être vu

Penthée ne croit pas aux paroles de l'étranger et le fait emprisonner, mais Dionysos détruit le palais et libère son prêtre. À travers le « miracle du palais » et l'apparition successive du dieu libéré, Penthée obtient encore d'autres manifestations de la divinité de Dionysos. Un messager venant de la montagne rapporte les prodiges que les bacchantes y ont accomplis[158] : elles accueillent dans leurs bras des bêtes sauvages, et des fleuves de vin et de lait jaillissent du sol frappé du thyrse, lorsqu'elles se lèvent, soudain,

154. Wittgenstein 1986 : 330.

155. Wittgenstein 1986 : 325.

156. Cf. Aesch. *Prom.* 447 ; Men. *Sent.* 438 ; Pol. 12, 24, 6. À propos de cette manière de voir dans la littérature et dans la pensée grecques, voir Svenbro 2004.

157. V. 502 : παρ' ἐμοί· σὺ δ' ἀσεβὴς αὐτὸς ὢν οὐκ εἰσορᾷς.

158. V. 660-774.

au cri rituel d'Agavé. Les bergers, étonnés et effrayés par un tel spectacle, se rassemblent et décident de tendre une embuscade aux bacchantes, pour capturer Agavé et la ramener chez son fils Penthée, au palais royal, mais elle les découvre et les oblige à s'enfuir. Les bacchantes, qui les poursuivent, dévastent les champs, envahissent les bourgs et repoussent tous les hommes des villages qui s'étaient armés en vue de les affronter. Le récit du messager insiste non seulement sur le vocabulaire de la vision et sur la valeur de l'autopsie[159], mais il s'adresse directement à Penthée à la deuxième personne : « Si seulement tu y avais été, le dieu que maintenant tu blâmes, après avoir vu ce spectacle, tu voudrais lui adresser des prières toi aussi »[160]. Le messager invite le roi à accepter le dieu et souligne l'obstination de Penthée dans le refus[161].

Face à une menace ultérieure d'expédition militaire, le dieu propose alors de ramener lui-même les femmes à Thèbes, sans armes. Mais le roi refuse de saisir la dernière tentative du dieu pour le sauver et Dionysos l'abandonne à son sort[162]. C'est le tournant de la tragédie, qui est marqué par les vers 810-812[163] dans lesquels Penthée exprime son désir de voir les bacchantes sur la montagne et se laisse persuader de se déguiser en femme. Nous avons remarqué qu'entre Dionysos et Penthée il n'existait pas de véritable communication et que le désir de voir manifesté par le roi était désir de voir ce qui lui était interdit parce qu'il ne reconnaissait pas le dieu. Nous avons également noté que, face à Dionysos, Penthée est aveugle à l'aspect de sa divinité et voit sans voir. Son désir d'observer les bacchantes sur le Cithéron relève de la même manière de regarder. Il voudrait voir les aspects immédiats de leurs rites sans en reconnaître la valeur initiatique : « Je voudrais bien avoir le chagrin de les voir ivres. »[164]

Le regard aveugle de Penthée marque une communication imparfaite. L'étranger pouvait affirmer avoir « vu le dieu pendant qu'il le voyait » (v. 470), en soulignant par la réciprocité du regard le plus haut degré de communication et d'interaction, qui implique la reconnaissance de l'identité de l'interlocuteur. Penthée, au contraire, dans sa cécité qui l'empêche de reconnaître la véritable identité du prêtre étranger, pervertit ce schéma

159. Le spectacle des bacchantes est qualifié par deux fois de θαῦμα ἰδεῖν (v. 693, 760) ; voir également v. 664, 713 : εἰσιδών ; v. 680 : ὁρῶ ; v. 737 : προσεῖδες ; v. 740 : εἶδες. Le vocabulaire de l'ouïe n'est pas absent : cf. v. 668, 689, 691, 726, 731, 771.

160. V. 712-713 : ὥστ᾽ εἰ παρῆσθα, τὸν θεὸν τὸν νῦν ψέγεις, / εὐχαῖσιν ἂν μετῆλθες εἰσιδὼν τάδε. Cf. également v. 737, 740 et 769-774.

161. Cf. Seaford 1996 : 203.

162. Cf. Roux 1972 : 489. Pour une analyse de toutes les preuves et les possibilités que Dionysos offre à Penthée au cours de la tragédie, voir Taplin 1978 : 157-158.

163. Sur la centralité de cette scène, voir Dodds 1960 : 172-173, Roux 1972 : 493-494, Seaford 1996 : 213.

164. V. 814 : λυπρῶς νιν εἰσίδοιμ᾽ ἂν ἐξῳνωμένας.

communicatif. Son désir de voir se présente alors comme un désir de voir-sans-être-vu, « en restant silencieux, assis au pied du sapin »[165].

La figure du regard-non-regardé est bien présente dans l'imaginaire de la Grèce ancienne[166]. Ulysse, pour échapper à Polyphème, fait en sorte de voir sans être vu en aveuglant le cyclope. Il le fait tomber dans l'ivresse et l'aveugle pendant qu'il dort. À cela il ajoute une ruse de nature verbale : il cache son identité sous le nom de « Personne » et complète ainsi le piège[167]. Une autre histoire intéressante nous est racontée par Platon. C'est celle de l'anneau de Gygès, qui rendait invisible tous ceux qui, l'ayant au doigt, en tournaient le chaton vers la paume de la main[168]. Gygès profita de son pouvoir pour séduire la reine et s'emparer du pouvoir du roi. Glaucon, qui rapporte cette histoire dans la *République*, en conclut qu'« il n'y aurait personne d'assez résistant pour se maintenir dans la justice »[169]. Voir sans être vu rendrait donc injuste. Rappelons enfin un dernier exemple. Le guerrier troyen Dolon avait accepté d'aller espionner le camp achéen avec la promesse de recevoir en échange le chariot d'Achille et ses deux chevaux divins. Il sortit pendant la nuit déguisé en loup, mais fut capturé par Ulysse et Diomède, qui l'obligèrent à leur donner des informations sur le camp troyen avant de lui couper la tête[170]. Nombre d'éléments de ce mythe se retrouvent dans l'histoire de Penthée analysée tout à l'heure : l'idée du regard-non-regardé, le déguisement, la ruse[171], la poursuite, le renversement entre observateur et observé, la mort[172].

165. V. 816 : σιγῇ γ' ὑπ' ἐλάταις καθήμενος. Sur Penthée comme voyeur, cf. Auger 1983 : 76 et Segal 1987 : 242-262.

166. On peut trouver quelques réflexions sur cette typologie de la vue chez Napolitano Valditara 1994 : 57-65.

167. Hom. *Od.* 9, 399-414.

168. Plat. *Resp.* 2, 359d-360b. Les pouvoirs de l'anneau de Gygès rappellent ceux du casque d'Hadès : cf. Hes. *Sc.* 226-227. Ce même casque est aussi la coiffure de Persée dans sa rencontre avec la Gorgone : cf. Apollod. *Bibl.* 2, 39, 1. L'histoire que raconte Platon présente nombre d'éléments communs avec l'histoire de l'autre Gygès raconté par Hérodote, que nous avons évoquée plus haut. D'autant que Platon précise le rapport de parenté entre les deux personnages : cf. *Resp.* 2, 359d.

169. Plat. *Resp.* 2, 359b, trad. G. Leroux.

170. *Il.* 10, 313-464. Sur Dolon, voir Gernet 1982 : 201-223. L'exemple de Dolon est intéressant parce qu'il permet de saisir l'aspect militaire de la stratégie de la vue mise en acte par Penthée. La décision d'espionner les bacchantes est en effet pour lui l'alternative à la guerre ouverte (cf. v. 810-820 et 953). Au v. 838, le roi désigne sa mission comme de l'espionnage et aux v. 916 et 955, le dieu parle de Penthée comme d'un espion, κατάσκοπος. Cf. Roux 1972 : 529.

171. Comme le rappelle le nom même de Dolon, le Rusé : cf. Gernet 1982 : 210. Pour Penthée, cf. *Bac.* 955-956 : κρύψῃ σὺ κρύψιν ἥν σε κρυφθῆναι χρεὼν / ἐλθόντα δόλιον μαινάδων κατάσκοπον.

172. Pour une analyse de tous ces éléments dans le mythe de Dolon, voir Gernet 1982 : 201-233.

De même que Dolon se grime en loup, pour user de ce regard-non-regardé, Penthée accepte de se déguiser en bacchante. Le travestissement traduit, en termes visuels, la falsification de la communication dans le refus du rapport de réciprocité du regard. Le désir de Penthée est de n'être vu, ni des bacchantes ni de la cité[173]. Mais, comme dans l'épisode de Tirésias et Cadmos, revêtir la livrée bachique signifie se laisser posséder par le dieu[174]. Lorsque Penthée sort du palais guidé par Dionysos, le renversement de la situation s'est déjà opéré. Au pouvoir du dieu, Penthée, qui voulait voir sans être vu, est contraint de se montrer (v. 912-914) :

> σὲ τὸν πρόθυμον ὄνθ' ἃ μὴ χρεὼν ὁρᾶν
> σπεύδοντά τ' ἀσπούδαστα, Πενθέα λέγω,
> ἔξιθι πάροιθε δωμάτων, ὄφθητί μοι
>
> Toi, qui désires voir ce qu'il ne faut pas,
> toi qui te presses vers ce que tu devrais éviter, je te parle à toi,
> Penthée : sors devant la maison, laisse-toi voir.

Le dieu annonce ainsi le sort qui attend Penthée sur la montagne et, en quelque sorte, l'accomplit déjà en face des spectateurs. Dionysos fait désormais en sorte que celui qui n'a pas vu ce qu'il fallait et qui veut voir sans être vu devienne lui-même spectacle, pour le public d'abord et pour les bacchantes ensuite[175].

« Deux soleils et deux Thèbes »

Lorsqu'il sort du palais, Penthée qui est déjà sous l'influence du dieu, est atteint d'hallucinations (v. 918-921). Cette scène, très fameuse dès l'Antiquité, a donné lieu à de nombreux commentaires[176] :

> καὶ μὴν ὁρᾶν μοι δύο μὲν ἡλίους δοκῶ,
> δισσὰς δὲ Θήβας καὶ πόλισμ' ἑπτάστομον·

173. Cf. v. 823 et 954 en relation avec les bacchantes et v. 840 en relation avec la cité.
174. Voir les remarques de Taplin 1978 : 98 et Auger 1983 : 63.
175. Cf. v. 1075, sur lequel nous reviendrons.
176. Voir les allusions anciennes : Plut. *Adv. stoic.* 1083 F ; Luc. *Pseud.* 19 ; Sex. Emp. *Adv. math.* 7, 192 ; Clem. Alex. *Paedag.* 2, 24 ; Clem. Alex. *Protr.* 12, 118 ; Verg. *Aen.* 4, 469-470 ; Sen. *Agam.* 729-730. Pour les commentaires, voir Dodds 1960 : 193-194, Roux 1972 : 530-531, Seaford 1996 : 223-224 avec bibliographie. Voir également Winnington-Ingram 1948 : 117 et Segal 1982a : 27-28. Scott 1975 reconstruit les rapports thématiques avec l'ensemble de la tragédie ; Goldhill 1988 met en rapport le dédoublement de la vue de Penthée avec les dédoublements des structures dramatiques réalisés par Euripide tout au long de la tragédie. Pour cette scène en particulier, voir Scott 1975 : 334-339 Sur les rapports avec les initiations aux cultes à mystères, cf. Seaford 1981 et McDonald 1992. Pour une interprétation psychologique, voir Sale 1972, Segal 1986 : 299-302 et Parsons 1988 : 8. Une étude des aspects métathéâtraux de la scène est proposée par Foley 1980 : 123 et Auger 1983 : 67-75. On trouvera une analyse du thème du dédoublement dans la céramique à caractère dionysiaque chez Villanueva-Puig 2002.

καὶ ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἡγεῖσθαι δοκεῖς
καὶ σῷ κέρατα κρατὶ προσπεφυκέναι.

Tiens, je crois voir deux soleils, je vois
en double Thèbes, la cité à sept portes :
et tu me sembles un taureau, devant moi, qui me conduit
et deux cornes ont poussé sur ta tête.

Dionysos était déjà apparu à Penthée sous la forme d'un taureau. L'épisode se déroule dans l'étable où le roi croit emprisonner le dieu ; c'est Dionysos lui-même qui le raconte lorsque, juste après avoir détruit la demeure du roi, il entre en scène pour rapporter ce qui est arrivé à l'intérieur. Penthée voit un taureau dans l'étable et tente en vain de le capturer sous le regard tranquille de Dionysos lorsque le dieu fait écrouler le palais et suscite dans la cour un fantôme que Penthée transperce, croyant égorger l'étranger.

À la différence de cette première apparition taurine, Penthée reconnaît désormais que le taureau et l'étranger ne sont qu'une seule réalité, d'où l'exclamation significative de Dionysos : « Maintenant tu vois ce qu'il faut voir » (v. 924, νῦν δ' ὁρᾷς ἃ χρή σ' ὁρᾶν). Si étrange soit-elle, l'assertion est en fait véridique[177]. Voir Dionysos en taureau signifie « voir l'aspect » de sa divinité, c'est-à-dire reconnaître qu'il est un dieu. La vue de Penthée, lorsqu'elle paraît en proie aux hallucinations les plus éloignées de la réalité, révèle en fait une vérité plus profonde, habituellement dissimulée à la vue. La possession divine se manifeste à travers une altération sensorielle qui met en cause la façon habituelle de percevoir la réalité et renverse l'attitude que Penthée a adoptée jusqu'ici. Si au préalable sa vue, aveugle de l'aspect, était un voir-moins, elle est maintenant un voir-plus, qui objective dans son dédoublement la dualité des pôles entre lesquels elle oscille : d'un côté une vision ancrée dans les données sensorielles, de l'autre la reconnaissance du dieu[178]. En outre, si Penthée voit double, c'est aussi le cas du public, qui voit sur la scène Penthée et Dionysos, deux personnages habillés désormais de la même manière et à l'apparence similaire[179].

La modification de la vision semble donc exprimer la *mania* dionysiaque. La vision double est souvent associée à l'ivresse[180]. Dans les *Problemata* attribués à Aristote (3, 10), l'auteur se demande pour quelle raison, quand les gens ivres regardent un objet, ils croient parfois en voir plusieurs. Nicandre de Colophon inclut parmi les effets de la consommation de

177. Cf. l'analyse de Rizzini 2007 : 152.

178. Cette opposition s'insère naturellement dans le contexte d'une dialectique plus complexe entre réalité et illusion, humain et divin, etc. Sur cet aspect du dionysisme et des *Bacchantes*, voir Bourlet 1983. En empruntant les catégories de cet auteur, nous pourrions dire qu'ici Penthée voit « le même et l'autre ».

179. Cf. Foley 1980 : 129-130 et Auger 1983 : 78.

180. Voir McDonald 1992.

l'aconit l'expérience de la vision double, « les yeux qui voient les choses doubles, comme ceux de qui a passé la nuit à boire du vin »[181]. Dans les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis, les Indiens qui s'enivrent de vin voient les sommets et les ondes dédoublés[182].

De plus, la vision d'un double soleil dans un contexte dionysiaque semble figurer sur une hydrie lacunaire aujourd'hui au musée Getty de Malibu et attribuée au Peintre de Kléophradès[183]. Les fragments conservés présentent « une ménade endormie et un satyre, frontal, qui tient son sexe en levant les yeux vers le ciel »[184]. Entre sa tête et la frise supérieure de la panse, on peut lire l'inscription δύ' ἡλίω. Selon l'interprétation de Marie-Christine Villanueva-Puig, « le satyre, tout éveillé et en proie à un autre type d'excitation, a une vision éblouie de ce qu'il n'est pas possible de voir, et le voit dédoublé »[185]. Le vin semble absent de cette scène qui met en cause plutôt l'excitation érotique, et le motif de la double vision semble ainsi s'insérer dans une autre des formes que la *mania* dionysiaque peut assumer[186].

Une série de coupes présentent également un grand intérêt. Elles sont décorées, sur la partie extérieure de la vasque, d'une paire de grands yeux ouverts entre lesquels est représenté deux fois Dionysos[187]. Les grands yeux qui se placent devant les yeux du buveur quand il boit « les remplacent en quelque sorte et indiquent son regard nouveau auquel s'offre cette singulière présence du dieu »[188]. En outre, les pupilles de ses yeux sont remplacées par des *gorgoneia* : « au regard modifié du buveur symbolisé par la paire d'yeux, s'offre en abondance le spectacle de ce qui ne doit pas être vu »[189].

Les comparaisons avec l'histoire de Penthée sont frappantes. Voir double s'avère être une manière différente d'accéder à la réalité, une manière de s'approcher du monde et de l'interpréter autrement. Deux

181. *Alexiph.* 28-29 Gow.

182. *Dionys.* 15, 20-21. Cf. également Pétrone, *Sat.* 64,2 : « Déjà, pour dire vrai, le nombre des lumières me semblait s'être multiplié et toute la salle à manger avait changé d'aspect à mes yeux » (trad. A. Ernout). Lactance, *Op. dei* 9, 1 associe les ivrognes et les fous : « Tout paraît double aux fous furieux et aux ivrognes » (trad. M. Perrin).

183. Malibu J. P. Getty Museum 85. AE. 188. Cf. Villanueva-Puig 2002 : 50. Illustrations n. 1 et 2.

184. Telle est la description de Villanueva-Puig 2002.

185. Villanueva-Puig 2002 : 50.

186. Sur le rapport entre Dionysos et la dimension de la sexualité, voir Otto 1996 : 180-189, Daraki 1994 : 154-155. Sur la *mania* dionysiaque, voir Jeanmaire 1991 : 105-156.

187. Voir par exemple ABV 202, 2 (Cambridge, Fitzwilliam Museum GR39.1864). Dossier complet et bibliographie chez Villanueva-Puig 2002 : 44-47.

188. Villanueva-Puig 2002 : 46.

189. Villanueva-Puig 2002 : 47.

soleils, deux Thèbes. La double vision dionysiaque implique la dimension physique et la dimension politique, une nouvelle façon de voir le monde et de voir la cité. Mais la double vision de Penthée, s'introduisant dans cet ample système de représentations, nous rappelle surtout que les yeux qui ne voulaient pas voir voient désormais sous l'emprise du dieu : les yeux du mécréant sont devenus les yeux du possédé.

3. PENTHÉE ET AGAVÉ

Jouet du dieu, Penthée sort de scène et se dirige vers le mont Cithéron. Le chant du chœur attire l'attention sur les événements qui se déroulent là-bas au même moment. Il appelle les bacchantes à se dresser contre l'intrus et imagine ce qui est en train de se produire sur le Cithéron[190]. Juste après cette première évocation, indirecte, de la mort de Penthée, un messager apparaît pour un récit détaillé[191] du renversement par lequel Penthée, d'aspirant-spectateur, devient spectacle[192].

Le messager commence par rappeller le désir de voir-sans-être-vu que le roi avait déjà exprimé auparavant : « Nous gardions en silence (σιγηλά) tout mouvement des pieds, sans parler (γλώσσης ἄπο), pour pouvoir voir sans être vus (ὡς ὁρῷμεν οὐχ ὁρώμενοι, v. 1049-1050). Mais ce désir du roi était destiné à être frustré, et la situation remarquée dans la première partie du drame se retrouve ici complètement renversée. Si alors, dans sa cécité à l'aspect de la divinité, la vue de Penthée se bornait à la perception sensorielle, maintenant qu'elle est possédée par le dieu, elle se montre incapable de percevoir la réalité physique. Ainsi, pendant que le cortège guidé par Dionysos avance, décidé à voir sans être vu, Penthée n'arrive pas à observer (οὐχ ὁρῶν, v. 1058) ce que voient ses compagnons et, pour mieux voir (ἴδοιμ᾽ ἂν ὀρθῶς, v. 1062), exprime son désir de monter sur le sommet d'un sapin. Penthée veut « voir droit ». S'il ne voit pas c'est parce que, on y reviendra à propos de la vue d'Agavé, dans la folie bachique ses yeux sont mis « de travers ».

L'étranger fait donc fléchir la branche du sapin jusqu'à terre, y installe Penthée et laisse l'arbre se redresser. Puis il se dérobe à la vue et ne se manifeste désormais que vocalement (v. 1076-1079) :

> ὅσον γὰρ οὔπω δῆλος ἦν θάσσων ἄνω,
> καὶ τὸν ξένον μὲν οὐκέτ᾽ εἰσορᾶν παρῆν,

190. Le procédé est semblable à celui de *Med.* 976-988 ou *Hipp.* 767-775, qui rappellent Aesch. *Agam.* 1100-1129. Voir également *supra*, p. 351.

191. Pour une analyse du récit et de ses rapports avec l'ensemble du drame, voir de Jong 1992.

192. Au v. 829, Penthée est défini θεατής. Cf. Seaford 1996 : 214 ; Rizzini 2007 : 153 ; de Jong 1992 : 577-578.

ἐκ δ' αἰθέρος φωνή τις, ὡς μὲν εἰκάσαι
Διόνυσος, ἀνεβόησεν.

On ne le voyait pas encore assis là-haut
que l'on ne pouvait plus voir l'étranger,
et qu'une voix dans l'éther, je suppose
celle de Dionysos, cria.

Ainsi se termine l'opposition entre l'étranger (τὸν ξένον) et le dieu (Διόνυσος) et la tromperie visuelle conçue par le dieu. Certes, le dieu réapparaîtra à la fin de la tragédie (v. 1330), mais cette fois-ci ce sera du haut du θεολογεῖον en *deus ex machina*[193].

Pour Penthée, l'expérience visuelle du dieu est terminée. Dionysos cesse d'être l'étranger et redevient une voix. Comme au début de la tragédie, il se manifeste à nouveau à travers l'ouïe, au moyen du cri rituel, qui réveille les bacchantes et les pousse à l'assaut contre l'intrus. Pour Penthée l'échec est total : il est vu par les ménades bien plus qu'il ne les voit lui-même[194]. Les femmes essaient de l'assaillir d'abord avec une grêle de pierres, puis à l'aide de branches et de thyrses, jusqu'à ce qu'elles renversent le sapin au sol. Elles peuvent alors, Agavé en tête, tuer le roi et en démembrer le corps.

Tout ce qui reste de Penthée lorsque sa mère, de retour de la montagne, réapparaît sur scène est sa tête, qu'elle tient dans ses bras et qu'elle croit être celle d'un lion. Cadmos, pour attirer l'attention de sa fille, lui demande alors : « Quelle est donc la tête que tu portes dans tes mains ? »[195]. L'emploi du mot πρόσωπον est significatif. De fait, ce mot, qui peut aussi bien indiquer le visage que le masque, entretient un rapport particulier avec la vision. Du point de vue étymologique en effet, le mot indique « ce qui est sous les yeux (d'autrui) »[196]. Les interprètes des *Bacchantes* ont bien mis en évidence la double valeur de l'usage qu'Euripide fait du substantif[197] et ont souvent souligné la valeur métathéâtrale qu'il acquiert ici. Dans une tragédie dans laquelle le dieu se manifeste à travers les moyens théâtraux du déguisement, du costume, de la voix et de la musique, le visage-masque de Penthée mettrait l'accent sur le pouvoir de l'illusion théâtrale. De plus, le masque représente également l'une des images cultuelles de Dionysos et l'une des formes par lesquelles se réalise son épiphanie[198].

193. Sur les différences entre le personnage de l'étranger – Dionysos et l'apparition finale du dieu en *deus ex machina*, voir Foley 1980 : 131-132.

194. V. 1075 : ὤφθη δὲ μᾶλλον ἢ κατεῖδε μαινάδας, « Plus que voir les ménades, c'est lui qui en est vu ».

195. V. 1277 : τίνος πρόσωπον δῆτ' ἐν ἀγκάλαις ἔχεις;

196. Πρόσωπον est une hypostase issue de πρός « devant » et du radical de ὤψ « regard ». Voir Chantraine 1999 : 942.

197. Cf. Foley 1980 : 130-131 ; Segal 1982b : 92 ; Auger 1983 : 77. Sur l'emploi du mot dans le théâtre grec, voir Frontisi-Ducroux 1987.

198. Cf. *supra*, p. 258. Voir aussi Vernant 1986 : 252-257.

Outre ces aspects, il nous semble que le visage-masque de Penthée a encore une autre fonction : celle de traduire en spectacle la dynamique de renversement entre sujet et objet de la vue que l'on a précédemment examinée. Lorsque Penthée se dresse sur la cime du sapin, le regard des bacchantes se fixe sur lui ; lorsque Agavé paraît sur la scène, le regard des spectateurs se fixe sur la tête qu'elle porte dans les mains. Le masque appelle un regard, c'est bien connu[199]. Le visage-masque de Penthée, « ce qui est sous les yeux d'autrui », présente le terrible aboutissement de la dialectique de la vue observée tout au long de la tragédie et appelle à lui le regard des spectateurs mais également celui des personnages sur scène.

La vue aveugle, l'ouïe sourde d'Agavé

Agavé appelle les ménades à encercler l'arbre au sommet duquel se trouve Penthée pour capturer « le fauve » (θῆρ[α]) de là-haut, afin qu'il ne révèle pas les danses secrètes du dieu ! » (v. 1108-1109). Ce qu'Agavé et les bacchantes voient est donc un animal, qui prend d'ailleurs l'apparence soit d'un lion, soit d'un veau[200]. Penthée est vu, mais n'est pas reconnu. De ce point de vue, on serait tenté de considérer la vengeance du dieu comme un châtiment faisant subir à Penthée ce que Dionysos lui-même a subi de la part du roi au début de la tragédie[201]. Lorsque les bacchantes finissent par abattre le sapin et qu'Agavé s'élance la première contre le roi, Penthée essaie désespérément de faire la preuve de son identité : « Il arracha sa mitre de sa tête, pour que la malheureuse Agavé en le reconnaissant ne le tuât pas et lui disait en lui caressant la joue : C'est moi, mère, je suis ton fils, ton fils Penthée, que tu as enfanté dans le palais d'Échion. Aie pitié de moi, ma mère, et ne tue pas ton enfant à cause de mes fautes ! »[202]

Dans sa tentative ultime, Penthée fait appel à la sensibilité sensorielle de sa mère. En premier lieu à la vue, en enlevant son déguisement afin de laisser voir qui il est, puis à l'ouïe, en adressant à Agavé d'attendrissantes paroles. Mais il fait également appel au toucher, en lui caressant la joue, dans un geste typique de supplication. Ainsi celui qui ne voulait pas être vu se donne-t-il à voir, celui qui ne voulait pas être entendu se donne-t-il à

199. Cf. Vernant 1990 : 226-228 et Frontisi-Ducroux 1995 : 20-26.

200. Cf. v. 1174 et 1185. Voir Dodds 1960 : XVIII, 225 et Rizzini 2007 : 155-157. On se souvient que ces deux animaux sont des incarnations traditionnelles de Dionysos (cf. *supra*, p. 259) et que dans le sacrifice dionysiaque la victime s'identifie au dieu.

201. Comme Dionysos qui, tout en étant vu, n'était pas reconnu par Penthée, ainsi Penthée est vu mais n'est pas reconnu par sa mère ; comme Penthée voyait l'étranger et ne reconnaissait pas le dieu, de même Agavé voit l'intrus mais ne reconnaît pas son fils, d'autant plus que, comme lui, elle voit sans voir et écoute sans entendre.

202. V. 1115-1121 : ὁ δὲ μίτραν κόμης ἄπο / ἔρριψεν, ὡς νιν γνωρίσασα μὴ κτάνοι / τλήμων Ἀγαυή, καὶ λέγει παρήδος / ψαύων· Ἐγώ τοι, μῆτερ, εἰμί, παῖς σέθεν / Πενθεύς, ὃν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος / οἴκτιρε δ' ὦ μῆτέρ με μηδὲ ταῖς ἐμαῖς / ἁμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνῃς.

entendre. Eric R. Dodds fait remarquer à ce propos qu'en enlevant la mitre, Penthée éloigne la folie qui avait pris possession de lui lorsqu'il s'en était revêtu[203]. Le roi essaie également de récupérer la réciprocité du regard qu'il avait auparavant refusée : il se donne à voir pour être vu tout en voyant.

Mais il ne suffit pas à Penthée de montrer sa véritable identité et de supplier sa mère de lui épargner la vie, Agavé ne le reconnaît pas, elle ne le voit pas et ne l'écoute pas non plus (v. 1122-1124) :

> ἡ δ' ἀφρὸν ἐξιεῖσα καὶ διαστρόφους
> κόρας ἑλίσσουσ', οὐ φρονοῦσ' ἃ χρὴ φρονεῖν,
> ἐκ Βακχίου κατείχετ', οὐδ' ἔπειθέ νιν.
>
> Mais elle, l'écume à la bouche et tournant
> ses yeux révulsés, sans penser ce qu'il faut penser,
> était possédée par Bacchos et ne l'écoutait pas.

Cependant, si Agavé ne reconnaît pas son fils, son « voir sans voir » est très différent de celui de Penthée. Il ne s'agit pas de ce que nous avons appelé, avec Wittgenstein, la « cécité de l'aspect »[204]. La vue d'Agavé est biaisée par l'effet de la possession divine, qui lui a mis « les yeux de travers » (v. 1122 : διαστρόφους) et qui, en lieu et place de son fils, lui fait voir un fauve. Si, dans le cas de Penthée, voir Dionysos en taureau signifiait voir l'identité de l'étranger avec plus de vérité et faire l'expérience de sa divinité, pour Agavé, l'hallucination qui réalise cette manifestation épiphanique du dieu ne montre que le pouvoir trompeur de la divinité.

La folie aux yeux de travers

La description du messager souligne l'aspect remarquable d'Agavé : elle a « l'écume à la bouche » et les « yeux de travers ». On retrouve ici deux des caractères qu'Hippocrate et la littérature médicale attribuent souvent à la folie[205]. L'auteur de la *Maladie sacrée* décrit ainsi les symptômes d'une crise d'épilepsie : « Le sujet perd la voix et étouffe, l'écume lui sort par la bouche, il grince des dents, les mains se tordent, les yeux divergent, toute connaissance est perdue »[206]. Les correspondances sont assurément

203. Cf. Dodds 1960 : 216-217.

204. Voir *supra*, p. 284 *sq*.

205. Sur les représentations tragiques de la folie, voir Pigeaud 1989 : 414 *sqq*., Padel 1992, Padel 1995. Sur les rapports entre la folie tragique et la médecine hippocratique, voir Jouanna 1987. Cf. aussi ce que nous avons dit à propos du personnage d'Héraclès *supra*, p. 181.

206. *Morb. sac*. 7, 1-5 (trad. J. Jouanna) : ἄφωνός τε γίνεται καὶ πνίγεται, καὶ ἀφρὸς ἐκ τοῦ στόματος ἐκρέει, καὶ οἱ ὀδόντες συνηρείκασι, καὶ αἱ χεῖρες συσπῶνται, καὶ τὰ ὄμματα διαστρέφονται καὶ οὐδὲν φρονέουσιν. Cf. les v. 1122-1124 cités plus haut. Sur les rapports entre l'épilepsie, la folie et la possession divine, ainsi que sur le nom de « maladie sacrée », voir notamment Dodds 1977 : 71-105.

frappantes, notamment dans la terminologie[207]. Une autre description de crise épileptique, tirée du traité hippocratique *Des Vents*, nous permet de mieux saisir, dans le diagnostic de la folie, les traits de cécité et de surdité relevés dans le personnage d'Agavé :

> πᾶν γὰρ τὸ σῶμα πανταχόθεν ἕλκεται, καὶ τετίνακται τὰ μέρη τοῦ σώματος (...) διαστροφαί τε παντοῖαι παντοίως γίνονται· κατὰ δὲ τοῦτον τὸν καιρὸν ἀναίσθητοι πάντων εἰσί, κωφοί τε τῶν λεγόμενον καὶ τυφλοὶ τῶν γιγνομένων.
>
> Le corps tout entier est tiré de tous côtés ; les parties du corps sont secouées ; des distorsions de toutes sortes se produisent ; pendant la crise, ils sont insensibles à tout, sourds à ce qui se dit, aveugles à ce qui se passe[208].

La folie donc, qui est du reste pour les Grecs l'expression d'une intervention divine, rend sourd et aveugle, et pervertit la perception sensible, en particulier le regard, les yeux étant « mis de travers »[209].

On peut retrouver ces mêmes caractéristiques dans nombre d'images tragiques de la folie. Iō a « la forme, la raison et les yeux de travers »[210]. Le regard « de travers » s'oppose d'ailleurs au regard « droit » (ὀρθῶς ὁρᾶν) souhaité par Penthée à son arrivée sur le Cithéron[211]. Lorsque le coryphée de l'*Œdipe roi* rapporte à Créon les horribles accusations d'Œdipe, Créon demande si Œdipe les a prononcées « les yeux droits et l'esprit droit »[212]. Comme le « regard de travers » est un indice de la folie, le « regard droit », regard partagé, est l'indice d'un esprit sain. De plus, si l'on peut « regarder droit », on peut aussi « écouter droit » : le chœur, toujours dans la même tragédie de Sophocle, demande à Zeus d' « écouter droit »[213] et Plutarque, en adressant au jeune Nicandre son petit ouvrage sur l'art d'écouter, lui explique qu'il l'a écrit afin que le jeune homme sache comment « écouter droit » (ὀρθῶς ἀκούειν)[214].

Ayant les « yeux de travers », la folie modifie les perceptions de ceux qui en sont atteints. Elle conduit à confondre les hommes et les animaux, la lumière et l'obscurité[215]. Si Agavé voit en son fils Penthée un animal, Ajax, qui tue un troupeau en croyant massacrer ses ennemis, voit dans

207. Ces correspondances sont à considérer avec les nuances mises en évidence par Jouanna 1987 : 121-123.

208. 14, 29-33, trad. J. Jouanna.

209. En grec : διάστροφος. De fait, δια-στρέφω correspond exactement au latin *pervertere*.

210. Cf. Aesch. *Prom.* 673 et 882. Cf. aussi Eur. *HF* 868 ; *Or.* 283. Pour une analyse de cette forme du regard comme indice de la folie, voir Padel 1992 : 60.

211. V. 1058-1062.

212. Soph. *OT* 528 : ἐξ ὀμμάτων ὀρθῶν δὲ κἀξ ὀρθῆς φρενός.

213. Soph. *OT* 903 : εἴπερ ὄρθ' ἀκούεις.

214. Plut. *Aud.* 37c2 : ὅπως εἰδῇς τοῦ πείθοντος ὀρθῶς ἀκούειν.

215. Voir Padel 1995 : 65-77.

les animaux des êtres humains[216]. Parfois la folie fait voir quelqu'un que l'on aime comme un ennemi ou vice versa. Aux yeux d'Oreste sa sœur passe pour l'une de ses Érinyes[217] et à ceux d'Héraclès son père devient le père de son ennemi[218]. De même Agavé, sur le Cithéron, voit dans Penthée un intrus, un ennemi, et le tue, la tête de son fils étant pour elle le signe de son triomphe, de son succès. Si le messager termine son récit en annonçant qu'elle se dirige vers le palais, c'est le chœur qui introduit enfin son arrivée sur la scène : « Mais je vois s'élancer vers le palais Agavé, la mère de Penthée, les yeux de travers (ἐν διαστρόφοις ὄσσοις) : accueillez le cortège du dieu Euios »[219].

Le réveil est une horrible vision

La vue de Penthée passait d'une perception ancrée dans l'expérience sensible aux hallucinations de la possession bachique ; Agavé, quant à elle, expérimente le mouvement inverse, qui la conduit de la vision pervertie de la folie à la récupération de ses facultés. Lorsqu'elle entre en scène avec dans les mains le butin triomphal de sa chasse sur la montagne, elle est encore visiblement possédée par la folie du dieu. Même le chœur, qui a accueilli la nouvelle de la mort de Penthée avec une exaltation de joie, en assistant à la folie d'Agavé et au terrible spectacle de la tête de Penthée, en est bouleversé et, lorsqu'il lui est demandé de prendre part à son festin, il répond horrifié.

Dans sa folie, Agavé continue à voir la tête de Penthée comme celle d'un lion[220]. Le coryphée nous avait d'ailleurs déjà prévenus que ses yeux sont encore « de travers ». Peu à peu néanmoins Agavé sort de son état et récupère sa capacité à percevoir la réalité d'une façon normale, jusqu'à reconnaître la tête de Penthée[221]. Ce processus de retour à la réalité s'accomplit à travers la vue et l'ouïe, grâce à l'intervention de Cadmos, le vieux père d'Agavé. Nous l'avions vu dans le rôle de défenseur des raisons de la famille au cours de son dialogue avec Penthée. Il soulignait la parenté unissant ce dernier à Dionysos et rappelait que l'opposition au dieu était aussi une question de famille. Maintenant, il doit recomposer ce qui reste de son *genos* comme il recompose les débris du corps de son neveu qu'il apporte sur la scène.

216. Soph. *Aj.* 37-45.
217. Eur. *Or.* 264.
218. Eur. *HF* 970-1000. Cf. *supra*, p. 183.
219. V. 1165-1167 : ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ ἐς δόμους ὁρμωμένην / Πενθέως Ἀγαυὴν μητέρ' ἐν διαστρόφοις / ὄσσοις, δέχεσθ' ἐς κῶμον εὐίου θεοῦ.
220. Cf. v. 1171, 1174, 1183, 1190, 1239, 1255, 1278.
221. Voir en particulier l'analyse « thérapeutique » de Devereux 1970 et, dans une perspective partiellement différente, Bardi 2003 : 109-111.

Lorsqu'Agavé voit arriver son père, elle l'accueille joyeuse et lui demande de la féliciter de ses prouesses. Elle demande également à voir son fils Penthée, auquel elle veut montrer son trophée : « Qui peut lui dire de venir ici, devant mes yeux, pour qu'il voie comme je suis heureuse ? »[222]. À cette remarque, Cadmos comprend que sa fille est encore en proie à la folie[223]. Il commence alors à guider les perceptions sensorielles de sa fille (v. 1264-1270) :

> Κα. πρῶτον μὲν ἐς τόνδ' αἰθέρ' ὄμμα σὸν μέθες.
> Αγ. ἰδού· τί μοι τόνδ' ἐξυπεῖπας εἰσορᾶν ;
> Κα. ἔθ' αὐτὸς ἢ σοι μεταβολὰς ἔχειν δοκεῖ ;
> Αγ. λαμπρότερος ἢ πρὶν καὶ διειπετέστερος.
> Κα. τὸ δὲ πτοηθὲν τόδ' ἔτι σῇ ψυχῇ πάρα ;
> Αγ. οὐκ οἶδα τοὔπος τοῦτο· γίγνομαι δέ πως
> ἔννους, μετασταθεῖσα τῶν πάρος φρενῶν.
>
> C. Tout d'abord, porte ton regard ici, vers le ciel.
> A. Voilà… Pourquoi me dis-tu de regarder cela ?
> C. Est-ce le même ou te semble-t-il changé ?
> A. Il est plus lumineux et plus pur que tout à l'heure.
> C. Et cette stupeur est-elle toujours dans ton âme ?
> A. Je ne comprends pas ce que tu dis, mais je reviens
> à moi, un changement s'est fait dans mon esprit.

Tandis que la possession et la folie de Penthée se manifestaient à travers les hallucinations qui, en lui faisant voir deux soleils et deux cités, réalisaient un dédoublement des réalités physique et sociale, la sortie de sa *mania* passe pour Agavé à travers la prise de conscience de la réalité physique et sociale. C'est pourquoi Cadmos lui fait regarder le ciel et lui demande peu après qui sont son mari et son fils. Une fois ses points de repère physiques et sociaux retrouvés, Agavé peut enfin « voir droit » (comme Cadmos le lui demande) et reconnaître la tête de son fils (v. 1279-1282) :

> Κα. σκέψαι νυν ὀρθῶς· βραχὺς ὁ μόχθος εἰσιδεῖν.
> Αγ. ἔα, τί λεύσσω ; τί φέρομαι τόδ' ἐν χεροῖν ;
> Κα. ἄθρησον αὐτὸ καὶ σαφέστερον μάθε.
> Αγ. ὁρῶ μέγιστον ἄλγος ἡ τάλαιν' ἐγώ.
>
> C. Regarde droit. Il en coûte peu de regarder.
> A. Hélas, que vois-je ? Quelle est cette chose dans mes mains ?
> C. Observe-la et apprends mieux !
> A. Je vois, malheureuse, une immense douleur.

Le retour à la réalité s'accomplit au moment où Agavé dit qu'elle voit (ὁρῶ, v. 1282). Ses yeux peuvent désormais regarder droit et percevoir la réalité

222. V. 1257-1258 : τίς αὐτὸν δεῦρ' ἂν ὄψιν εἰς ἐμὴν / καλέσειεν, ὡς ἴδῃ με τὴν εὐδαίμονα ;
223. Cf. Devereux 1970 : 40-41.

telle qu'elle est. Mais, pour atteindre la vision de son « immense douleur », Agavé a dû se laisser conduire par les paroles de son père Cadmos grâce à son ouïe. C'est en écoutant les interrogations de son père qu'elle arrive à voir « ce qu'il faut voir ».

La présence du personnage de Cadmos relie ainsi la fin de la tragédie à son début en une structure annulaire. Dans le premier épisode, les paroles que Cadmos et Tirésias avaient adressées à Penthée afin qu'il reconnût le dieu avaient été vaines. Penthée n'avait pas su les relier aux données de sa vue. Dans cette dernière scène, au contraire, Agavé écoute ce que son père lui dit[224] et relie ce qu'elle voit à ce qu'elle entend. Elle peut alors s'écrier : « Enfin je comprends »[225]. Mais cette compréhension est arrivée trop tard, comme le lui reproche Dionysos : « Trop tard vous avez appris, vous ne m'avez pas reconnu quand il fallait »[226].

Le reproche de Dionysos nous invite à nous interroger sur le problème de la connaissance et les diverses modalités d'acquisition du savoir mises en scène dans la tragédie, pour creuser la signification et les raisons de l'incompréhension entre Dionysos et Penthée.

4. L'*AMATHIA* DE PENTHÉE

Dans le développement dramatique des *Bacchantes*, la connaissance joue un rôle de premier plan. C'est en effet un manque de connaissance que Dionysos désire combler en se rendant à Thèbes : puisque les sœurs de sa mère Sémélé n'ont pas reconnu sa nature divine, Dionysos les a rendues folles et les a éloignées de leurs foyers[227]. Du fait de cette incrédulité, le dieu veut manifester sa vraie nature à la cité de Thèbes[228] et le but de son épiphanie est expressément formulé en termes cognitifs : « il faut que cette ville apprenne jusqu'au bout (ἐκμαθεῖν), même si elle ne le veut pas, qu'elle n'est pas initiée à mes mystères » (v. 39-40).

Si dans la macrostructure dramatique l'importance et le rôle joué par la connaissance sont évidents, une analyse plus attentive de l'isotopie cognitive dans le texte montre non seulement une grande richesse, mais aussi une très grande complexité. On se trouve tout d'abord confronté à une certaine abondance lexicale[229], à l'intérieur de laquelle on peut

224. Cf. v. 1271 : κλύοις ἂν οὖν τι κἀπόκριναι᾽ ἂν σαφῶς;

225. V. 1296 : ἄρτι μανθάνω. À ce propos, cf. *infra*, p. 303 *sqq*.

226. V. 1345.

227. V. 26-31. Nous avons développé cette analyse de la connaissance dans les *Bacchantes* dans Marseglia 2016.

228. Cf. v. 22, 42, 47.

229. γιγνώσκω : v. 859, 892, 1342, 1346 ; γνωρίζω : v. 1088, 1116, 1285 ; γνώμη : v. 997, 1002 ; ἀγνωμοσύνη : v. 885 ; φρονέω : v. 196, 268, 312, 332, 390, 396, 480, 483, 851, 853, 1123, 1259 ; καταφρονέω : v. 199, 503 ; σωφρονέω : v. 314, 329, 504, 1150, 1341 ; σώφρων : v. 504, 641, 1002 ;

détecter des réseaux différents. La littérature critique s'est depuis toujours intéressée à l'analyse des rapports entre sagesse (σοφία) et folie[230] sous-jacents à tous les contrastes scéniques et qui dessinent les oppositions entre les différents personnages du drame, chacun d'eux revendiquant la primauté de la connaissance et reprochant aux autres la folie ou l'ignorance : ainsi Tirésias et Penthée dans le premier épisode[231], Penthée et l'étranger dans le deuxième et troisième épisodes[232].

Dans de telles circonstances, l'analyse des formes et de la valeur de la connaissance présente de nombreuses difficultés, autant dans la relation entre le domaine cognitif et la sphère sémantique souvent problématique[233], que dans le déroulement du drame où les mêmes reproches d'ignorance et de sottise sont adressés indifféremment à l'un ou à l'autre des personnages et où l'acquisition d'une vérité durable s'avère finalement impossible[234].

Ce caractère insaisissable de la vérité, objet fuyant toute tentative de compréhension, met en évidence une remise en question critique des moyens intellectuels d'acquisition du savoir[235], qui se montrent insuffisants et inefficaces, complètement incapables de pénétrer ce qui est au-delà des apparences sensibles. Les *Bacchantes* deviennent ainsi expression d'une crise[236], en nous présentant un conflit entre des formes de rationalité et de sagesse absolument inconciliables entre elles.

Si Dionysos se rend à Thèbes pour se manifester, pour se faire connaître et re-connaître et s'il reproche à Penthée et à la cité tout entière leur

σοφρώνως : v. 686 ; φροντίζω : v. 637 ; ὑπερφρονέω : v. 1325 ; οἶδα : v. 358, 472, 474, 506, 1345 ; μανθάνω : v. 657, 1113, 1281, 1296, 1345 ; ἐκμανθάνω : v. 39 ; ἀμαθής : v. 480 ; ἀμαθία : v. 490 ; διδάσκω : v. 287 ; διδάσκαλος : v. 345 ; ἡγέομαι: v. 939, 1297, 1326 ; σοφός : v. 395, 480, 655, 656, 824, 839, 892, 897, 1005, 1151 ; σοφία : v. 395 ; νοῦς : v. 252, 271 ; ἔννους : v. 1270 ; ἄνοια : 345.

230. Voir, par exemple, Winnington-Ingram 1948 : 52-62 ; Dodds 1960 : 186-188 ; Segal 1982a : 298-327 ; Guidorizzi 1989 : 9-26 ; Seaford 1996 : 36-40.

231. Tirésias, v. 196 : μόνοι γὰρ εὖ φρονοῦμεν, οἱ δ' ἄλλοι κακῶς ; v. 269 : οὐκ ἔνεισί σοι φρένες ; v. 326 : μαίνῃ γὰρ ὡς ἄλγιστα ; Penthée, v. 252 : τὸ γῆρας ὑμῶν εἰσορῶν νοῦν οὐκ ἔχον ; v. 344 : μηδ' ἐξομόρξῃ μωρίαν τὴν σὴν ἐμοί.

232. Penthée, v. 483 : φρονοῦσι γὰρ κάκιον ; v. 489 : δίκην σε δοῦναι δεῖ σοφισμάτων κακῶν ; v. 655 : σοφὸς σοφὸς σύ, πλὴν ἃ δεῖ σ' εἶναι σοφόν ; Dionysos, v. 480 : δόξει τις ἀμαθεῖ σοφὰ λέγων οὐκ εὖ φρονεῖν ; v. 490 : σὲ δ' ἀμαθίας ; v. 504 : αὐδῶ με μὴ δεῖν σωφρονῶν οὐ σώφροσιν ; v. 506 : οὐκ οἶσθ' ὅ τι ζῇς οὐδ' ὃ δρᾷς, οὐδ' ὅστις εἶ ; v. 656 : ἔγωγ' ἔφυν σοφός. Le rôle joué par le chœur dans cette dialectique mériterait d'être étudié à part, ce qui dépasse les limites de la présente analyse.

233. Cf. par exemple le v. 395 : τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία avec le commentaire de Dodds 1960 : 121 et Roux 1972 : 384. Voir encore, en dernier, Di Benedetto 2004 : 6-10. Également problématique est le rapport entre σοφία et σωφροσύνη : cf. Winnington-Ingram 1948 : 19-21 ; Conacher 1998 : 99-107.

234. Cf. Ieranò 1999 : 126-127.

235. Cf. Rizzini 2007 : 160-162.

236. Cf. Segal 1982a : 272-338 ; Guidorizzi 1989 : 38 ; Di Benedetto 2004.

ignorance (*amathia*) au début de la tragédie, c'est néanmoins sur l'acquisition d'un savoir (*manthanein*) que l'action mise en scène débouche. Ainsi verra-t-on Penthée (et même Agavé) reconnaître la valeur d'apprentissage (*manthanein*) de leur expérience tragique. Il convient de s'interroger en premier lieu sur le sens qu'a le reproche d'*amathia* fait par Dionysos à Penthée, pour pouvoir analyser l'objet de cette connaissance que le dieu lui demande d'acquérir et les différentes manières dont ce processus d'apprentissage se réalise sur la scène.

L'*amathia* de Penthée

Dans le prologue, une première opposition se trouve formulée par Dionysos entre sa propre sagesse et l'ignorance de la cité, incarnée par la suite par le roi Penthée, auquel il est reproché d'être « ignorant » (ἀμαθής)[237]. Les paroles du dieu semblent présupposer ici autre chose qu'une simple insulte gratuite[238] ou le défaut de capacités intellectuelles et de sensibilité morale[239]. En effet, dans ses discussions avec Dionysos, Penthée paraît mettre en œuvre tous les instruments rationnels dont il dispose pour chercher à pénétrer la réalité extraordinaire à laquelle il doit faire face ; il interroge systématiquement l'étranger, manifeste expressément son désir de connaître, de voir[240], et c'est pour cette raison même qu'il accepte de suivre Dionysos sur le Cithéron où il trouvera la mort. Ses tentatives et les moyens auxquels il recourt se montrent néanmoins inappropriés. La connaissance qu'on lui demande d'acquérir est d'une nature différente.

Lorsque, dans l'*exodos*, Agavé, guidée par Cadmos, recouvre ses esprits et qu'elle reconstruit ce qui s'est passé sur le Cithéron, son vieux père résume les raisons de la punition divine de la manière suivante : « Dionysos a été outragé (ὕβριν γ᾽ ὑβρισθείς), car vous ne le croyiez (ἡγεῖσθε) pas un dieu » (v. 1297). Le manque de connaissance est ainsi décrit comme une *hybris* : c'est un outrage au dieu, une faute morale et religieuse[241]. L'association entre la dimension cognitive et celle de la piété religieuse est suggérée par Dionysos lui-même dans le deuxième épisode. Quand Penthée menace de punir l'étranger pour ses « méchants sophismes » (v. 489), ce dernier retourne le mauvais présage contre son interlocuteur (v. 490) :

> σὲ δ᾽ ἀμαθίας γε κἀσεβοῦντ᾽ ἐς τὸν θεόν.
>
> C'est toi qu'il faut punir, pour ton ignorance et parce que tu es impie envers le dieu.

237. Cf. v. 480 : ἀμαθής, v. 490 : ἀμαθία.

238. Ainsi Di Benedetto 2004 : 369.

239. C'est l'acception courante du terme ἀμαθία au v^e^ siècle : cf. Dover 1974 : 122-124 et Bond 1981 : 145. Sur l'emploi du mot chez Euripide, voir Micalella 1980 : 67-81.

240. Voir notamment Rizzini 2007 : 127-157 et *supra*, p. 281 *sqq*.

241. Sur la faute tragique, voir notamment Di Benedetto-Medda 1997 : 343-358.

Par ces mots, Dionysos éclaircit les raisons pour lesquelles Penthée sera puni, et il le fait en associant le processus de connaissance (*manthanein*) au domaine religieux. Mais quelle est la signification de ce binôme ? Qu'est-ce qui relie l'ignorance (*amathia*) et l'impiété (*asebeia*) ? Autrement dit, quel genre de connaissance (*manthanein*) Dionysos requiert-il[242] ?

Lorsque le dieu énonce dans le prologue son projet pour la cité de Thèbes, il est à ce propos très précis (v. 39-40) :

> δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, κεἰ μὴ θέλει,
> ἀτέλεστον οὖσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων.
>
> Il faut que cette ville apprenne jusqu'au bout, même si elle
> ne le veut pas, qu'elle n'est pas initiée à mes mystères.

Le mot ἀτέλεστος, terme technique du langage religieux, indique le « non-initié ». Les objets de la connaissance (*manthanein*) sont donc, d'après les paroles de Dionysos lui-même, les τελεταί, c'est-à-dire les rites mystériques qui lui sont consacrés[243].

Ce n'est donc pas une connaissance « intellectuelle » que Dionysos demande à Penthée, mais la connaissance mystérique des initiés. En effet, les pratiquants de ces rites interprétaient en général l'expérience initiatique comme une forme de connaissance[244]. Les paroles que le chœur chante dans la *parodos* en témoignent (v. 72-74) :

> ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων
> τελετὰς θεῶν εἰδὼς
> βιοτὰν ἁγιστεύει.
>
> Heureux celui qui, fortuné,
> en connaissance des mystères des dieux,
> sanctifie sa vie.

L'expérience initiatique est expressément décrite par le chœur en termes cognitifs (*eidenai*)[245] et ce au sein d'un *makarismos*, formule caractéristique

242. Le débat critique a souvent insisté sur le caractère « intellectuel » de l'*amathia* de Penthée et en a presque fait un problème de l'intelligibilité du divin pour l'intelligence humaine. Pour ce genre d'approche, qui semble faire écho aux disputes médiévales, voir par exemple Winnington-Ingram 1948 : 58-61.

243. Sur la signification et l'emploi du terme, voir Burkert 2003 : 11-12.

244. Cf. Dodds 1960 : 76, Seaford 1981 : 253, Guidorizzi 1989 : 18-19. C'est justement pour cela que la terminologie mystérique put être empruntée dans le débat philosophique, notamment par Platon : cf. Riedweg 1987 : 5-10.

245. Cf. Eur. *Rh.* 975 : (Διόνυσος) σεμνὸς τοῖσιν εἰδόσιν θεός. On remarquera l'allusion aux οἱ εἰδότες, qui peut assumer un caractère initiatique.

des cultes à mystères[246], qui est attestée dans d'autres contextes initiatiques et notamment dans les Mystères d'Éleusis[247].

Si donc la connaissance dont il s'agit est de caractère initiatique, lorsque Dionysos reproche à Penthée d'être ἀμαθής, ce mot est à interpréter comme « celui qui ne possède pas ce type de connaissance », c'est-à-dire le « non-initié »[248]. Une telle acception, apparemment insolite, figure à vrai dire dans le dictionnaire byzantin de la *Souda*, et employée en lien avec l'initiation dionysiaque dans le *Cyclope* d'Euripide, dans le papyrus de Dervéni et dans l'œuvre d'Aristide Quintilien[249]. L'*amathia* de Penthée ainsi conçue nous permet de mieux comprendre le mécanisme de l'incompréhension entre les deux personnages qui est en œuvre dans le deuxième épisode.

En effet, tout le dialogue s'avère construit sur une incessante méprise[250] : les mots du dieu ne sont pas faux, mais Penthée ne peut pas les interpréter dans leur signification authentique, d'où le reproche qu'il fait à Dionysos d'« altérer la communication » (v. 475, ἐκιβδήλευσας) et de « détourner le discours » (v. 479, παρωχέτευσας) et la réponse du dieu : « à l'ignorant celui qui parle avec sagesse (σοφὰ λέγων) ne semblera pas dans son bon sens (εὖ φρονεῖν) » (v. 480). Le caractère initiatique de la connaissance (*eidenai*) exigée par Dionysos nous est enfin confirmé par les réponses du dieu aux vers 474 (οὐ θέμις ἀκοῦσαί σ', ἔστι δ' ἄξι' εἰδέναι, « tu ne peux pas l'entendre mais il est digne d'être connu ») et 472 : ἄρρητ' ἀβακχεύτοισιν εἰδέναι βροτῶν (« ce sont des choses indicibles, qui ne peuvent pas être connues par ceux qui ne sont pas initiés »), qui font référence aux interdits propres aux mystères. Mais ce savoir initiatique (*eidenai*), de quelle manière peut-on l'acquérir ?

Connaissance initiatique

Les *Bacchantes* ont toujours été considérées comme un document important pour les historiens de la religion grecque. En effet, la pauvreté des renseignements sur le culte dionysiaque à l'époque archaïque et

246. Cf. Burkert 2003 : 90. Sur le *makarismos* dans les *Bacchantes*, voir Festugière 1956 : 72-86.

247. Cf. *Hymn. Hom.* 2, 480 : ὄλβιος ὃς τάδ' ὄπωπεν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων ; Pind. fr. 137 Maehler : ὄλβιος ὅστις ἰδὼν κεῖν' εἶσ' ὑπὸ χθόν' / οἶδε μὲν βίου τελευτάν, / οἶδεν δὲ διόσδοτον ἀρχάν ; Soph. fr. 837 Radt : ὡς τρισόλβιοι / κεῖνοι βροτῶν, οἳ ταῦτα δερχθέντες τέλη / μόλωσ' ἐς Ἅιδου. Voir également Aristoph. *Ran.* 356 : ὅστις ὄργια Μουσῶν μήτ' εἶδεν. Cf. Seaford 1996 : 157 et Di Benedetto 2004 : 300.

248. Cf. Micalella 1980 : 67-81, p. 76, Seaford 1981 : 273-274, Seaford 1996 : 188-189.

249. Sud. *s. v.* ἀμαθής ; Eur. *Cycl.* 173 ; *P. Derv.* Col. 5, 10 ; Arist. Quint. *Mus.* 3, 25, 15 : ἡ τῶν ἀμαθεστέρων πτοίησις. Cf. Seaford 1984 : 136-137. Voir également Aristoph. *Nub.* 135.

250. Voir désormais l'analyse de Rizzini 2007 : 135-141.

classique en font un repère important, dans lequel les savants ont cherché des réponses sur l'*oreibasia*, le ménadisme ou l'organisation des thiases[251].

Pour mieux saisir le genre de connaissance que le dieu exige de Penthée et le sens de son reproche d'*amathia*, nous essaierons ici un parcours inverse de celui que nous venons de décrire : il s'agira pour nous de partir des quelques conclusions de l'histoire de la religion pour revenir ensuite au texte d'Euripide[252]. Ce type d'approche du texte s'est d'ailleurs beaucoup développé récemment, à la suite aussi des études sur le Papyrus de Dervéni et sur les lamelles d'or dites Orphiques[253].

Quelques précisions d'ordre méthodologique s'imposent au préalable[254]. Nous connaissons très peu de choses sur les cultes dionysiaques et la plupart de nos informations concernent les périodes hellénistique et romaine. L'étude des mystères se doit donc de faire souvent appel à un principe théorique général[255] qui consiste à reconnaître une certaine continuité, de l'âge classique aux périodes successives. Cette persistance des pratique, que l'on peut souvent constater de manière directe[256], doit être présupposée même lorsqu'il n'est pas possible de la vérifier. Le traditionalisme est en effet essentiel aux communautés qui se perpétuent par la transmission d'un rituel gardé comme un enseignement censé trouver son origine dans le dieu lui-même[257]. Avec ces précautions, nous pouvons revenir à notre question de départ : selon nos connaissances, quel était le rôle du savoir et de l'apprentissage dans les rituels mystériques ?

Un jugement d'Aristote, conservé par Synésius, semble sans appel : « ceux qui étaient initiés aux mystères ne devaient pas apprendre quelque chose (μαθεῖν), mais faire une expérience (παθεῖν) »[258]. Pourtant, les mots du Stagirite ne peuvent être pris au pied de la lettre. Synésius s'en sert pour distinguer le mysticisme primitif des moines d'Égypte qui passent

251. Cf. Jeanmaire 1991 : 79-85, 91-94, 138-156 ; Otto 1996 : 103-104 ; Detienne 1986 : 24-35 ; Burkert 1985 : 291-292 ; Coche de la Ferté 1980 ; Bourlet 1983 : 35-37 ; Henrichs 1994 : 31-58 ; Dodds 1977 : 265-278. Voir encore Dodds 1960 : xi-xxv.

252. Voir en particulier la magnifique synthèse de Burkert 2003 : 64-84. Très importantes encore l'étude de Riedweg 1987 sur la terminologie mystérique dans la philosophie de Platon et celle de Merkelbach 1988 sur le roman de Longus. Voir Scarpi 2002 pour un recueil des sources. Pour une critique des sources, voir Burkert 2003 : 64-84.

253. Voir par exemple l'interprétation du personnage de Tirésias donnée par Di Benedetto 2004 : 98-105.

254. Pour les problèmes d'ordre méthodologique, voir Burkert 1979 : 49 ; Seaford 1981 : 252-253 et Burkert 1985 : 290-293. Pour les lamelles d'or, voir Pugliese Carratelli 2001 et Graf-Johnston 2007.

255. Cf. Burkert 1985 : 276-278.

256. Cf. Burkert 2003 : 139 n. 18 et Seaford 1981 : 252-253.

257. Cf. Burkert 1979 : 49.

258. Arist. *De phil.* fr. 15 Ross = Syn. *Dio* 10, 48a : Ἀριστοτέλης ἀξιοῖ τοὺς τελουμένους οὐ μαθεῖν τι δεῖν ἀλλὰ παθεῖν.

immédiatement à la plus haute exaltation, et le mysticisme philosophique qui conduit, pas à pas, à l'exaltation la plus élevée[259]. Ce n'est qu'au plus haut niveau de ce dernier que le savoir acquis (*manthanein*) trouve son accomplissement et que la vision pure est accordée à l'initié. Aristote systématise ainsi les degrés du discours de Diotima dans le *Banquet* de Platon[260] et installe la philosophie au degré le plus haut, analogue à l'ἐποπτεία[261], la « vision » qui était au cœur de l'expérience mystérique.

Dans les mystères en somme, comme le dit Walter Burkert, « la connaissance n'est pas niée, mais présupposée »[262] et l'on connaît bien des témoignages faisant allusion à un « savoir préparatoire », à une « transmission » de savoir ou à des « connaissances » propres aux mystères[263]. Cette transmission du savoir devait jouer un rôle important, au point que le philosophe Chrysippe en vient à l'identifier directement avec les mystères : « On a appelé mystères la transmission d'un discours sur les dieux. »[264]

En effet, les mystères possédaient en général un discours sacré, ἱερὸς λόγος[265], qui pouvait même s'offrir sous la forme de livre. Dans le domaine dionysiaque, un célèbre édit de Ptolémée IV Philopator de 210 av. J.-C., ayant pour but un plus grand contrôle de l'État sur les cultes, ordonne à « tous ceux qui célèbrent des initiations en l'honneur de Dionysos » de s'enregistrer et de remettre leur ἱερὸς λόγος[266]. L'injonction visait vraisemblablement surtout les prêtres itinérants, qui traversaient les villes et y offraient des purifications et des initiations[267]. C'est précisément le cas du prêtre étranger des *Bacchantes*[268], que Penthée définit à l'aide de deux termes, γόης et ἐπῳδός, souvent utilisés pour dénoter avec mépris ce type de personnages[269].

259. Cf. Burkert 2003 : 64.

260. Plat. *Symp*. 201d-212c. Cf. Riedweg 1987 : 127-130.

261. Sur l'ἐποπτεία, le degré le plus haut de l'initiation, voir Burkert 2003 : 90 ; Graf 2005 : 15-18.

262. Burkert 2003 : 64.

263. Cf. *SEG* 28, 841 ; Dio. *Or*. 36, 33 ; Clem. *Strom*. 5, 71, 1. Pour une discussion de ceux-ci et d'autres témoignages, voir Burkert 2003 : 138 n. 14.

264. Fr. 42, 10 von Arnim : τῶν δὲ φυσικῶν ἔσχατος εἶναι ὁ περὶ τῶν θεῶν λόγος, διὸ καὶ τελετὰς ἠγόρευσαν τὰς τούτου παραδόσεις.

265. La première attestation d'un ἱερὸς λόγος se trouve chez Hérodote (2, 51) à propos des mystères de Samothrace. Sur le ἱερὸς λόγος dans les cultes à mystères, voir Burkert 2003 : 64-84.

266. Cf. Graf 2005 : 23 ; Burkert 2003 : 38.

267. La figure du prêtre itinérant est attestée dès l'époque archaïque avec Épiménide et se retrouve à l'époque classique avec Empédocle. Des personnages tels que Mélampous et Calchas en représentent les prototypes mythologiques. Voir Burkert 2003 : 36.

268. Cf. Dodds 1960 : 98-99 ainsi que les remarques de Guidorizzi 1989 : 173.

269. V. 234. Cf. aussi Eur. *Hipp*. 1038, Soph. *OT* 387-388 et Plat. *Resp*. 364 b-e. Pour une analyse des termes et des polémiques contre les guérisseurs et les prêtres itinérants, voir Carastro 2006 : 43-64.

C'est à la lumière de ces considérations qu'il convient de relire le passage du deuxième épisode dans lequel Dionysos reproche à Penthée d'être ἀμαθής. Les paroles du dieu peuvent désormais prendre une signification plus précise. Un prêtre itinérant, étranger, est arrivé à Thèbes « pour que cette ville apprenne qu'elle n'est pas initiée (ἀτέλεστος) aux mystères de Dionysos » (v. 39-40), et il propose son λόγος au roi (v. 480) :

δόξει τις ἀμαθεῖ σοφὰ λέγων οὐκ εὖ φρονεῖν.

À l'ignorant, celui qui parle avec sagesse ne semblera pas dans son bon sens.

Dans un article consacré à la notion d'ἀμαθία dans la tragédie d'Euripide, Dina Micalella remarque que le verbe μανθάνειν se distingue, à l'intérieur du lexique euripidéen de la connaissance, par son rapport avec le *logos* : l'ἀμαθία se définit par conséquent comme l'« ignoranza in relazione ad un elemento ben preciso, il *logos* »[270]. À propos du vers 480, elle conclut que « l'*amathia* viene identificata con l'incapacità di comprendere i *sophoi logoi* »[271].

En effet, l'étranger invite plusieurs fois Penthée à prêter l'oreille à ses paroles, mais la disposition négative du roi à l'égard des rites qui lui sont présentés est claire : « Quel est le profit pour ceux qui célèbrent ces rites ? »[272], demande-t-il. Et le dieu de répliquer : « Il t'est interdit de l'entendre, mais ce sont des rites qui méritent d'être connus »[273]. Si les mystères étaient « indicibles », ce n'est pas, comme l'imaginait Penthée, parce qu'ils contenaient un secret apte à éveiller la curiosité, mais parce que l'expérience des mystères était inaccessible à l'expression verbale[274].

Le fils de Sémélé ressent bien le charme des paroles du prêtre[275], mais il préfère s'en détourner pour mener son enquête dans le domaine du visible[276] : il est intéressé par une confirmation qui relève de l'autopsie[277], il cherche à saisir l'apparence visible des *orgia* ou du dieu lui-même[278]. Alors que Dionysos demande à être écouté, Penthée désire voir.

270. Micalella 1980 : 70-71. Cf. Héracl. fr. 40 DK.

271. Micalella 1980 : 76, qui renvoie aux vers 230-231 de l'*Ion* (ἔχω μαθοῦσα· θεοῦ δὲ νόμον / οὐ παραβαίνομεν), où le verbe signifie « sono informato di una norma cultuale e sono pronto ad accettarla ».

272. V. 473.

273. V. 474 : οὐ θέμις ἀκοῦσαί σ', ἔστι δ' ἄξι' εἰδέναι.

274. Cf. Burkert 2003 : 64. Voir les ἱεροὶ λόγοι qu'on ne peut pas rapporter chez Hérodote (2, 48, 3 ; 2, 51, 4, etc.). Cf. Fowler 2009 : 28.

275. V. 475 : « tu as bien altéré ceci pour que j'aie envie de l'écouter ».

276. Cf. Gregory 1985 : 28 et Rizzini 2007 : 135-141.

277. V. 469 : « le dieu t'a-t-il donné ces ordres la nuit ou sous tes yeux ? »

278. V. 471, ἰδέα ; v. 477 : « Tu prétends avoir vu le dieu. Comment était-il ? »

Apprendre par l'ouïe, apprendre par la vue

C'est encore à un processus cognitif fondé sur la parole et sur l'audition que fait appel Dionysos dans l'épisode suivant. Penthée, s'obstinant à ne pas croire aux explications du prêtre, l'a fait emprisonner dans les écuries du palais, mais son adversaire a provoqué un tremblement de terre et a fait écrouler le bâtiment pour se délivrer[279]. Lorsque le roi sort à son tour, il est surpris d'y retrouver l'étranger. Maintenant il ne doit plus se contenter de paroles, mais il voit clairement que le dieu s'est libéré, il en a la preuve. Cependant Dionysos continue d'insister sur son incapacité à l'écouter et, lorsque Penthée lui demande des explications, il répond : « Ne t'ai-je pas dit qu'on me délivrerait ? Ou tu ne m'as pas entendu ? (οὐκ ἤκουσας) »[280]. Non, Penthée n'entend pas, il persévère dans son *amathia*. L'arrivée d'un messager est alors l'occasion d'une ultime invitation à l'écoute qui engendre la connaissance (*manthanein*) : « Écoute d'abord les paroles de cet homme et apprends (μάθε) »[281].

Comme on peut précisément s'y attendre en raison de son caractère programmatique, le thème du *manthanein* revient avec insistance à la fin de la pièce : il s'agit maintenant de vérifier si le but que le dieu s'était fixé dans le prologue a été atteint ou non. Cette fois, c'est Agavé qui, une fois recouvrés ses esprits, finit par s'écrier : « Enfin je comprends » (v. 1296 : ἄρτι μανθάνω). Ce *manthanein* est néanmoins intervenu trop tard selon Dionysos : « Trop tard vous m'avez connu (ἐμάθετε). Vous ne m'avez pas reconnu (ἤδετε) quand il fallait »[282]. On peut noter que la situation d'Agavé reproduit, de manière inversée, celle de Penthée. À l'opposé de celui-ci, c'est en écoutant Cadmos qu'elle parvient à voir[283], alors que son fils, n'écoutant pas, n'arrivait pas à découvrir ce qui était sous ses yeux mais qu'il ne pouvait pas voir[284] : il semblerait que l'on ne puisse voir que si l'on s'appuie sur ce que l'on écoute. Le parallélisme entre la situation d'Agavé et celle de Penthée est évident dans le texte. Les mots par lesquels Cadmos s'adresse à sa fille (v. 1281)

> ἄθρησον αὐτὸ καὶ σαφέστερον μάθε
>
> Regarde [la tête que tu portes dans les mains] et apprends mieux

reprennent évidemment les paroles de Dionysos à Penthée (v. 657) :

> κείνου δ'ἀκούσας πρῶτα τοὺς λόγους μάθε
>
> Écoute d'abord les parole de cet homme et apprends.

279. V. 576-641. Cf. *supra*, p. 264 *sq*.
280. V. 649.
281. V. 657.
282. V. 1345. Pour le rapport entre connaissance et nécessité, voir Ieranò 1991 : 48-49 ; sur le mode tragique de la connaissance tardive, voir Di Benedetto-Medda 1997 : 383-384.
283. V. 1282 : ὁρῶ. Voir l'analyse de Devereux 1970 : 36-39.
284. V. 501 : « Où est le dieu ? Car moi, je ne le vois pas. »

Il existe donc deux différentes typologies de *manthanein*, dont l'une se réalise par l'ouïe, l'autre par la vue. Non reconnu à travers le *logos*, le dieu donne à *voir* sa présence. Et c'est une présence destructrice.

Juste après le récit du messager relatant les prouesses accomplies par les bacchantes sur les montagnes, la réaction de Penthée est violente. Il ordonne de rassembler immédiatement l'armée, car il veut livrer bataille aux femmes. Encore une fois, il n'a pas écouté les conseils de l'étranger. Le dialogue qui s'en suit est particulièrement intéressant : inauguré par l'énième reproche de Dionysos à Penthée pour son inaptitude à écouter (v. 787 : πείθῃ μὲν οὐδέν, τῶν ἐμῶν λόγων κλύων, « tu ne m'écoutes pas… et pourtant tu entends mes mots ! »), il se termine par l'ultime refus explicite du roi (v. 809 : σὺ δὲ παῦσαι λέγων, « arrête de parler ! »).

Les vers successifs, les critiques l'ont bien remarqué[285], réalisent un passage fondamental dans le développement dramatique de la pièce. Dionysos commence désormais à réaliser son projet de vengeance. Ce tournant est également marqué par un renversement de « perspective sensorielle ». Au roi qui lui ordonnait de se taire, l'étranger répond (v. 810) :

> ἆ. βούλῃ σφ᾽ ἐν ὄρεσι συγκαθημένας ἰδεῖν ;
>
> D'accord[286]. Veux-tu les voir camper sur les montagnes ?

Dionysos ne demande plus à être écouté. Il commence au contraire à suggérer à Penthée l'idée qu'il pourra enfin réaliser ce désir qu'il avait déjà manifesté dans l'épisode précédent.

Dionysos convainc alors Penthée de se déguiser en femme pour ne pas être vu ni reconnu. On se souvient que, selon Platon, le pouvoir de voir sans être vu rendrait injuste[287]. L'injustice[288] et l'impiété de Penthée résultent de son désir d'observer les rites des bacchantes sans y prendre part et sans en reconnaître la valeur initiatique. On voit ainsi se rejoindre les reproches d'*amathia* et d'*asebeia* que Dionysos lui avait faits.

« Je vois une immense douleur » : compréhension et souffrance

Dionysos est résolu à réaliser son projet destructeur et à manifester sa puissance. Dans une réplique chargée d'ironie tragique, il lance à Penthée son avertissement : « Verrais-tu donc tout de même avec plaisir ce qui te fera souffrir ? »[289] La menace du dieu, cachée ici dans l'ironie, devient explicite à la fin du troisième épisode. Le roi est déjà rentré dans son palais, lorsque

285. Dodds 1960 : 172-173 ; Roux 1972 : 493-494 ; Seaford 1996 : 213.

286. Sur cette traduction de l'expression *extra metrum* ἆ, cf. Dodds 1960 : 172-173.

287. C'est, on l'a vu, la morale que Platon tire l'apologue de l'anneau de Gygès : *Resp.* 2, 359d-360d.

288. Penthée est dit ἄδικος aux vers 995, 1015 et 1042.

289. V. 815.

le dieu s'adresse aux femmes du chœur : « Je vais ajuster à Penthée la parure qu'il va revêtir pour aller dans l'Hadès, égorgé par les mains de sa mère. Il connaîtra (γνώσεται) Dionysos, le fils de Zeus. »[290]

Le renversement de la situation, annoncé dans l'épisode précédent, s'est enfin produit : de chasseur, Penthée est devenu proie ; celui qui voulait voir sans être vu est devenu l'objet de la vision : « Toi, qui veux voir ce qu'il ne faut pas, qui poursuis ce qu'il faut fuir, toi, Penthée, sors du palais, laisse-toi voir (ὄφθητί μοι) », lui dit Dionysos[291]. De même, le messager précisera dans son récit que « plus que voir les ménades, c'est lui-même qui en est vu »[292].

Le moyen par lequel ce retournement s'opère est la folie que le dieu emploie pour égarer l'esprit de Penthée. Cette folie est elle-même une forme de connaissance. Lorsqu'il sort du palais sous l'effet de la possession divine, le roi semble atteint d'hallucinations : il croit voir deux soleils et deux cités, et le prêtre lui apparaît sous la forme d'un taureau. Si voir Dionysos en taureau signifie reconnaître l'une des formes de l'épiphanie du dieu[293], la folie révèle une réalité plus profonde, normalement dissimulée à la vue. D'où la remarque du dieu : « Maintenant tu vois ce qu'il faut voir. »[294]

Mais la folie est surtout le moyen qui permet de conduire le roi sur la montagne, où, comme il a déjà été prophétisé, Penthée « connaîtra » (v. 859, γνώσεται) Dionysos, qui ne lui accorde pas au moment de la mort l'assoupissement de la conscience. Ainsi, par le récit du messager, nous apprenons que « sur le point de mourir, Penthée a appris »[295]. Dans une tentative destinée à rester vaine, il cherche même à arrêter la fureur de sa mère, il arrache sa mitre dans l'espoir qu'elle puisse le reconnaître (v. 1116, γνωρίσασα), et lui adresse une prière désespérée[296]. Penthée comprend qu'il a été dupé, il reconnaît même avoir commis des fautes (ἁμαρτίαι), mais ses paroles ne produisent aucun effet : cette fois, c'est Agavé qui est la proie de la folie du dieu.

Nous voilà donc au dernier passage du procédé cognitif que Dionysos annonçait dès le début de la tragédie (on se souvient des v. 39-40 : « la ville doit apprendre jusqu'au bout », ἐκμαθεῖν). L'apprentissage se résout finalement en une terrible et inhumaine souffrance. On retrouve également cette idée dans un vers du *Christus patiens* que l'on peut vraisemblablement replacer dans la partie initiale, très fragmentaire, du discours de Dionysos

290. V. 857-860.
291. V. 912-914.
292. V. 1075. Cf. *supra*, p. 284 sq.
293. Voir Jeanmaire 1991 : 45 ; Otto 1969 : 114-115 ; Bourlet 1983 : 16-17.
294. V. 924 : νῦν δ' ὁρᾷς ἃ χρή σ' ὁρᾶν.
295. V. 1113 : κακοῦ γὰρ ἐγγὺς ὢν ἐμάνθανεν.
296. V. 1118-1121. Cf. *supra*, p. 289 *sqq*.

en tant que *deus ex machina* : « Pour qu'[il] apprenne, après avoir trouvé la punition qu'il méritait. »[297]

Ce rapport entre processus de connaissance (*manthanein*) et souffrance n'est pas sans rappeler la célèbre formulation πάθει μάθος, présente dans la *parodos* de l'Agamemnon d'Eschyle[298]. Certes, Euripide ne montre pas sur scène le repentir de Penthée[299] et cette connaissance acquise juste avant de mourir paraît plutôt un nouveau tour, bien cruel, du dieu, qui n'accorde pas à son ennemi l'anesthésie de l'inconscience.

Il en va de même pour Agavé. Cadmos lui souhaite précisément de rester à jamais dans son état de délire : « Quand vous reprendrez vos esprits, voyant ce que vous avez fait, vous souffrirez d'une atroce souffrance. Et si, jusqu'à la fin, vous devez demeurer dans l'état où vous êtes, on jugera qu'au moins, si le bonheur vous fuit, vous ignorez pourtant votre malheur »[300]. Mais, là aussi, c'est un espoir vain : elle doit « comprendre » à son tour, et c'est ce que Cadmos lui demande de faire (v. 1280-1282) :

— Eh ! Que vois-je ? Quelle est cette chose dans mes bras ?
— Observe-la et apprends mieux ! (σαφέστερον μάθε).
— Je vois, ô malheureuse, une immense douleur (ὁρῶ μέγιστον ἄλγος).

Agavé reste au centre de la scène avec son trophée, avec sa vision de douleur. Les mots d'Aristote rappelés plus haut distinguaient le μαθεῖν et le παθεῖν des initiés. Dans l'expérience de la mère de Penthée, μαθεῖν et παθεῖν, compréhension et souffrance, se rejoignent et ne font qu'un.

« Ἄρτι μανθάνω — enfin je comprends » s'écrie-t-elle au vers 1296. Euripide avait mis la même expression dans la bouche d'Admète dans l'*Alceste* (v. 940), mais il n'y a pas place ici pour une fin heureuse. « Trop tard vous avez appris ; quand il fallait, vous ne m'avez pas reconnu » dit Dionysos. « Oui, nous le comprenons, (ἐγνώκαμεν) mais tes coups sont trop durs » réplique Cadmos[301]. La punition divine reste incompréhensible et disproportionnée, même lorsque Dionysos renvoie à la volonté supérieure de Zeus (v. 1349).

Avec ce dernier passage, le processus d'acquisition de la connaissance mis en scène dans les *Bacchantes* parvient à son terme. Dionysos envisageait de transmettre à la cité de Thèbes un savoir en rapport avec les rites

297. *Chr. pat.* 300 : μάθης γὰρ εὑρὼν τὴν κατ᾽ ἀξίαν τίσιν.

298. V. 176-183. Voir Aélion 1983 : 393 et Di Benedetto-Medda 1997 : 368-369. La même association entre connaissance et souffrance apparaît à la fin du *logos* lydien dans la bouche de Crésus (Her. 1, 207). Sur ce module de connaissance, voir Bodei 1983. Quant au rapport entre Hérodote et la tragédie, cf. Saïd 2002.

299. Cf. les remarques de Di Benedetto 1995 : 163-190. Sur la connaissance tragique, voir aussi les belles pages de Vegetti 1983 : 23-40.

300. V. 1259-1262.

301. V. 1345-1346.

d'initiation, et l'analyse des formes de connaissance suggère une transformation tragique de la pratique rituelle initiatique. La première étape de l'initiation se fondait sur la transmission orale de connaissances préalables et le passage d'un savoir fondé sur l'audition à un savoir fondé sur la vision, tel qu'il est montré dans la pièce, semble correspondre à la transition entre deux stades différents de l'initiation. Théon de Smyrne (p. 14, 18 sq. Hiller) situe en effet l'ἐποπτεία juste après la τελετῆς παράδοσις. Ainsi, les *Bacchantes* reprendraient, en le réélaborant, un paradigme rituel propre aux initiations dionysiaques.

Quoi qu'il en soit, le processus de connaissance représenté dans les *Bacchantes* aboutit à une mise en scène puissante de la souffrance et à une véritable exaltation du spectacle tragique. Après avoir « compris », Agavé reste sur la scène. La connaissance cède la place aux pleurs. Il ne lui reste que la tête de son fils, cette tête qu'elle regarde comme un mystère indéchiffrable. Et il ne reste que son exclamation, qu'en deçà de toute métathéâtralité, tout spectateur pourrait aisément faire sienne : « Je vois une immense douleur ».

CONCLUSION

Dans les *Bacchantes*, la vue et l'ouïe entretiennent un rapport très étroit avec la nature même de Dionysos et de son culte ; la tentative infructueuse de connaissance intellectuelle mise en œuvre par Penthée s'oppose à la la connaissance mystérique demandée par le dieu[302], laquelle articule un parcours menant de l'écoute à un savoir d'ordre visuel. L'incapacité perceptive du roi s'accentue dans la confrontation avec le dieu : il s'intéresse aux sources d'information de son adversaire, en fondant son enquête sur des moyens rationnels qui ne peuvent que se briser face à la connaissance rituelle dont se réclame son interlocuteur.

De ce point de vue, les *Bacchantes* reprennent et développent le questionnement de l'*Hélène* : dans les deux tragédies, la dimension cognitive de la vision et de l'audition est remise en question, dans l'*Hélène* pour les limites intrinsèques des deux sens, dans les *Bacchantes* à cause de leur incapacité à percer la réalité divine à laquelle ils sont confrontés. C'est ainsi la dimension spectaculaire et émotionnelle qui prend encore le dessus. La recherche personnelle d'une preuve relevant de l'autopsie se retourne contre le roi : il veut voir pour accéder à une connaissance d'ordre intellectuel, mais il est obligé d'expérimenter la vision « oblique » des initiés ; il se dirige sur la montagne dans l'intention d'analyser critiquement le comportement des fidèles du dieu, mais son désir de voir manifeste

302. Voir ce que dit le chœur au vers 395 : τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία, « La finesse d'esprit n'est pas sagesse ! »

son impiété qui le condamne définitivement à mort. La vengeance divine reprend et renverse les valeurs dramatiques précédemment accordées à la vue et à l'ouïe ainsi que le désir de voir exprimé par Penthée ; la sphère du divin s'impose lourdement sur celle des hommes, à qui l'issue du drame ne réserve qu'une connaissance imprégnée de douleur.

Si la remise en question de la vision et de l'audition invite le public à une réflexion sur les moyens propres au spectacle, il n'est pas étonnant de constater que, dans les *Bacchantes*, l'inscription d'une figure du spectateur à l'intérieur même de l'action dramatique ait encouragé une lecture métathéâtrale. En tout cas, la réflexion à laquelle le public est convié sur les instruments de la représentation théâtrale fait surtout ressortir avec force la dimension pathétique du spectacle tragique.

CONCLUSION
UNE DRAMATURGIE DES SENS

Dans chacune des cinq tragédies étudiées, Euripide se sert de la dialectique dramatique de la vision et de l'audition de manière particulière, pour en mettre en valeur les thématiques principales, pour caractériser ses personnages, mais aussi pour orienter, à travers des jeux de reprise, de renversement ou de décalage, la réponse émotionnelle du public. D'*Alceste* aux *Bacchantes*, on ne peut qu'être frappé par le caractère disparate et par la grande variété des utilisations dramatiques de ce double appel sensoriel. Dès lors, proposer une théorie générale aboutirait nécessairement à une approximation qui ne saurait rendre compte de la complexité et de l'originalité de chaque application particulière. Nous avons préféré suivre le mouvement à l'œuvre dans chacune des cinq pièces. Il n'est néanmoins pas inutile d'ébaucher quelques réflexions finales sur l'image que cette étude renvoie du poète et de son œuvre.

La tragédie d'Euripide est traversée d'une tension formelle : d'une part, on observe une sclérose progressive des composants structurels comme le prologue, les *agōnes*, les discours des messagers, les interventions divines *ex machina*, la présence d'un *aition* final, autant d'éléments qui tendent à prendre une forme fixe[1] ; d'autre part, on repère une propension à l'expérimentation musicale et lyrique qui devient particulièrement évidente dans ses dernières pièces. Entre ces deux tendances, l'emploi souple et varié de la dialectique de la vue et de l'ouïe est un indice de la recherche d'instruments poétiques adaptés, utilisés de manière toujours originale. On connaît l'image souvent répétée d'un Euripide « philosophe de la scène ». Ce jugement, qui trouve vraisemblablement son origine dans la parodie d'Aristophane, apparaît dès l'Antiquité[2] ; reformulé par August W. Schlegel et la culture romantique[3] et consacré par Friedrich Nietzsche dans la *Naissance de la tragédie*[4], il est au centre des plus grandes et

1. *Certa forma*, selon la définition de Rassow 1883 : 29.

2. Cf. en particulier Athen. 4, 158e et 13, 561a ; Vitr. *arch.* 8 praef. 1 ; Sext. Emp. *math.* 1, 288 ; Clem. Alex. *Strom.* 5, 11, 70, 2. On trouvera l'ensemble des témoignages in TrGF 5.1 T 166 a-g.

3. Sur la *damnatio* d'Euripide par les Romantiques et ses raisons poétiques, voir Behler 1986.

4. Cf. notamment Nietzsche 1977 : 69-83. Sur la critique de Nietzsche, voir Henrichs 1986.

importantes monographies consacrées au poète au tournant du siècle dernier[5]. Paul Decharme va jusqu'à dire que s'il avait suivi son « penchant naturel » pour la philosophie, Euripide aurait été « l'un des plus grands, sinon le premier d'entre les Sophistes »[6]. Ainsi que le remarque à juste titre Rachel Aélion, des considérations de ce type ont amené à un jugement défavorable et ont fait notamment négliger les qualités poétiques de l'œuvre du poète de Salamine[7]. Bien que la critique actuelle soit plus prudente sur ce point, cette interprétation se reflète encore dans nombre de lectures récentes[8]. L'analyse de la dynamique entre vision et audition permet au contraire de montrer que, même lorsqu'il introduit au sein de l'action dramatique un questionnement à portée philosophique comme le problème de la fiabilité des sens dans l'*Hélène*, c'est pour en faire un instrument dramatique au service de l'action mise en scène.

Pour ce qui concerne l'analyse du spectacle tragique et de ses conséquences de manière plus générale, la présente étude offre trois perspectives de réflexions intéressantes, concernant la mise en scène de la connaissance, les implications esthétiques et les effets pathétiques du spectacle tragique. D'abord, l'analyse a permis d'approfondir la manière dont la connaissance et son acquisition sont mises en scène, les différents types de savoir évoqués ainsi que la façon dont le poète a exploité les divergences entre les degrés de conscience et de connaissance des événements qu'ont respectivement les différents personnages sur la scène et le public. En deuxième lieu, la construction des pièces se fonde souvent sur des renversements des situations dramatiques et des valeurs attachées aux deux dimensions sensorielles. Dans la *Poétique*, Aristote indiquait déjà le renversement (περιπέτεια) et la reconnaissance (ἀναγνώρισις) comme « les parties de l'histoire par lesquelles la tragédie exerce le plus son pouvoir de séduction (ψυχαγωγεῖ) »[9]. On peut ainsi considérer que la dialectique entre la vue et l'ouïe contribue de manière importante à l'effet esthétique propre à la tragédie. Il en va de même pour les conséquences émotionnelles du spectacle, car les diverses manières dont le poète associe ou oppose

5. Voir Decharme 1893, Verrall 1895, Nestle 1901, Masqueray 1908.

6. Decharme 1893 : 58. À propos de l'association critique entre Euripide et les Sophistes, voir Allan 2000. Parmi les analyses du rapport entre Euripide et les Sophistes, voir Winnington-Ingram 1969, Conacher 1998, Susanetti 2007.

7. Aélion 1983 : II, 381.

8. On peut citer, en guise d'exemples, les travaux de David Sansone (voir notamment Sansone 1996) ou de Davide Susanetti (notamment Susanetti 2007). Jacqueline Assaël a essayé d'harmoniser les deux aspects d'Euripide, poète et philosophe : cf. en particulier Assaël 1993 et Assaël 2001.

9. *Poet.* 1450 a 33-35 : τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγῳδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις.

les suggestions visuelles et acoustiques variées auxquelles il a recours permettent d'accentuer l'effet pathétique sur le public.

EURIPIDE ET SES PRÉDÉCESSEURS : PRAGMATIQUE POÉTIQUE ET MODULATION GÉNÉRIQUE

Aristote distingue six composants de la tragédie, l'intrigue, les caractères, la diction, la pensée, la vision et le chant. Cohérent avec sa démarche de définition normative d'un art poétique fondé sur la narration, le philosophe exclut la vision et le chant comme les deux éléments qui relèvent le moins de l'art du poète[10]. On sait à quel point le jugement d'Aristote consacrant la primauté du texte sur la mise en scène a influencé, des siècles durant, la pratique dramatique aussi bien que les approches interprétatives du phénomène théâtral. Pour une réévaluation de ces deux composantes du théâtre, il faudra attendre les expérimentations scéniques du début du xx^{e} siècle et les débuts de la recherche sémiologique appliquée au théâtre. C'est notamment dans l'*Esthétique de l'art dramatique* d'Otakar Zich, précurseur du cercle linguistique de Prague, que l'on retrouve une première distinction entre les signes visuels et les signes auditifs[11] et une première réflexion sur la manière dont ces deux types de signes s'articulent et s'imbriquent. Le théoricien pragois va jusqu'à faire de cette dynamique la caractéristique principale qui distingue le théâtre des autres formes d'art en anticipant par là les études de l'intermédialité théâtrale[12].

Quoi qu'il en soit de ces réflexions théoriques, la vision et l'audition étaient assurément les deux dimensions sensorielles les plus sollicitées dans la représentation dramatique et musicale de la tragédie. Il est dès lors évident que, bien qu'Euripide semble l'utiliser avec plus de conscience, cette dramaturgie de la vue et de l'ouïe n'est pas son invention, mais se trouve en quelque sorte inscrite dans la nature même du moyen théâtral. Il n'y a donc pas à s'étonner si, sous plusieurs aspects, Euripide l'utilise d'une manière qui se rapproche de celle des deux autres tragiques.

Dans l'*Électre* de Sophocle, la fille d'Agamemnon explique aux femmes du chœur ce qu'elle est obligée d'endurer à l'intérieur du palais royal : la vision d'Égisthe assis sur le trône d'Agamemnon, portant les mêmes habits que celui-ci et dormant dans son lit la révolte[13]. L'évocation du spectacle auquel elle doit assister sert à Électre pour expliquer pourquoi elle a cédé

10. Cf. 1450b 17-21. Sur ces deux exclusions, voir Lanza 1987 : 32-44, 76-77 ; Dupont 2007 : 32-42.

11. Zich 1931 : 213-214.

12. Pour une introduction à l'approche de l'intermédialité théâtrale, voir Kattenbelt 2008. Concernant l'influence du cercle de Prague sur cette théorie, voir Šlaisová 2014.

13. V. 258-270.

aux pleurs[14], et pour justifier par là son comportement et sa propre réaction émotionnelle. Ce type d'exemple présente un premier modèle d'utilisation dramatique de la vision et de l'audition, fondé sur la dimension sémantique du spectacle[15]. Portées par le discours du personnage, les notations visuelles permettent de caractériser le personnage d'Électre et d'expliquer la motivation de ses actes, en mettant en évidence les raisons qui feront avancer l'action (la haine qu'elle ressent vis-à-vis des meurtriers de son père est le présupposé nécessaire au projet de vengeance qui se réalisera par la suite). Bien qu'attestée, cette configuration semble jouer un rôle moins important chez Euripide que chez ses prédécesseurs. Nous avons vu par exemple qu'à son arrivée en scène, Penthée prend soin de souligner que qu'il s'est hâté de rentrer à Thèbes à cause de ce qu'il a entendu dire à propos du prêtre étranger, pour rétablir l'ordre et mettre une fin à la bacchanale[16]. Un enjeu important des scènes de ce type est donc représenté par l'insistance sur les moyens d'acquisition du savoir de la part des personnages, comme l'atteste un cas exemplaire comme celui de l'*Œdipe roi*.

Par ailleurs, il s'agit, dans le cas de la vision d'Électre, d'une perception médiatisée par un personnage, selon un procédé typique des *rhēseis* des messagers et qui connaît l'une de ses réalisations les plus efficaces dans la scène de présentation des guerriers inscrite au cœur des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle[17]. L'éclaireur thébain vient présenter à Étéocle les décisions prises dans le camp des ennemis et les guerriers argiens qui s'apprêtent à se battre aux sept portes de la ville. Il insiste sur le caractère autoptique de ses informations[18] et son récit est riche en notations visuelles : il ne se limite pas à énumérer les guerriers qui vont se battre, mais il s'attarde sur leurs paroles et la description des blasons de leurs boucliers, un détail d'une grande importance symbolique et dramatique. Toutes ces remarques d'ordre visuel ne peuvent prendre leur valeur que par la force médiatrice de la parole poétique[19].

Dans cette tragédie que Gorgias définit à juste titre « pleine d'Arès »[20], les sonorités de la guerre sont au premier plan. Dès le début de la pièce, les

14. V. 254, 282-283.

15. Sur les trois valeurs, sémantique, esthétique et émotionnelle, du spectacle théâtral, voir De Marinis 2003 : 164-170 et Kowzan 1992 : 151-167.

16. Voir *supra*, p. 268.

17. V. 376-684. Parmi les nombreux commentaires, nous nous limitons ici à renvoyer à Zeitlin 2009 et à Vidal-Naquet 1986. Voir également Thalmann 1978.

18. Cf. v. 375 : εὖ εἰδώς. Au v. 369, le messager est défini κατόπτης.

19. Ce qui n'est pas sans faire penser à l'*enargeia*, l'art de « faire voir » par le discours. À ce sujet, cf. Calame 1991.

20. Gorgias, fr. 24 DK.

femmes thébaines sont saisies d'une grande peur[21] en entendant le tapage des armes dans la plaine, le retentissement des boucliers, le grincement des chars et le son des syringes[22]. La *parodos* ainsi qu'une grande partie de la tragédie insistent sur les effets émotionnels engendrés par l'écoute, et la préoccupation première d'Étéocle est de rassurer les femmes pour qu'elles ne propagent pas la panique dans la cité[23]. Nous ignorons si ces bruits étaient matériellement exécutés et s'ils étaient perceptibles pour le public ; soulignons néanmoins que, même ici, la mise en scène des notations auditives et de ses conséquences émotionnelles est médiatisée par la parole et le chant du chœur.

La fin des *Choéphores* marque une évolution dans l'usage dramatique de la vision et de l'audition. Oreste est soudainement pris de terreur et recule devant l'horrible apparition des Érinyes[24] mais, à la différence des exemples précédents, ce n'est là qu'une hallucination[25]. La dialectique de la vue et de l'ouïe se complique et s'articule alors sur deux plans différents, en opposant la perception d'un personnage à celle du chœur et des spectateurs. Oreste est d'autant plus isolé dans les manifestations de sa folie et, par la problématisation de sa dimension sensible, l'effet émotionnel de sa vision mystérieuse n'apparaît que plus impressionnant.

Cette typologie de vision médiatisée tend à devenir moins fréquente chez Euripide, où la dimension spectaculaire semble prendre une plus grande importance dans la présentation des sensations et de leurs conséquences émotionnelles et cognitives. Nous l'avons vu, par exemple, dans l'*Hippolyte* : la vision du cadavre de Phèdre et la « voix » de la tablette offrent l'occasion d'une mise en scène complexe dans laquelle le public peut assister à l'effet trompeur qu'ont les sens sur Thésée.

L'œuvre d'Eschyle était déjà riche en solutions dramatiques impressionnantes et audacieuses. Les apparitions du spectre de Darius dans les *Perses* (v. 681) et de celui de Clytemnestre dans les *Euménides* (v. 94) sont des exemples de la manière dont Eschyle a su exploiter les ressources visuelles du théâtre pour créer de puissants effets émotionnels. Une tragédie comme le *Prométhée enchaîné* est entièrement bâtie sur la spectacularisation des souffrances et de la voix du personnage éponyme, que Zeus fait enchaîner

21. Cf. v. 103 : κτύπον δέδοικα et v. 203-207 : ὦ φίλον Οἰδίπου τέκος, ἔδεισ' ἀκού- / σασα τὸν ἁρματόκτυπον ὄτοβον ὄτοβον, / ὅτε τε σύριγγες κλάγξαν ἑλικότροχοι, / ἱππικοί τ' ἄπυον πηδαλίων διὰ στόμια / πυριγενετᾶν χαλινοί.

22. V. 83 : πεδί' ὁπλόκτυπ[α] ; v. 100 : ἀκούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύπον ; v. 203-207.

23. Voir notamment les vers 239-246.

24. V. 1048-1050.

25. V. 1061 : ὑμεῖς μὲν οὐχ ὁρᾶτε τάσδ', ἐγὼ δ' ὁρῶ. Euripide représente à son tour l'égarement du matricide poursuivi par les Érinyes dans l'*Oreste*. Sur le rapport avec le modèle eschyléen, voir Aélion 1983, II, 239-250.

à un rocher aux confins de la Terre « pour qu'[il] ne voie la voix ni la figure d'aucun mortel »[26]. Dès le prologue, le Titan apparaît à Héphaïstos comme un « spectacle dur à voir »[27] tandis que la réponse de Kratos (« je vois que ce coupable reçoit la punition qu'il mérite »[28]) problématise d'emblée cette vision et ses conséquences émotionnelles. En effet, si le châtiment infligé par Zeus consiste en bonne partie dans l'humiliation d'être vu par les autres immortels[29], Prométhée s'efforce d'afficher sa souffrance pour leur montrer l'injustice dont il est la victime et susciter leur compassion. C'est pour cette raison qu'il invite systématiquement les personnages qui s'alternent sur la scène à le regarder : il le demande aux éléments de la nature (air, vents, fleuves), à la terre et au soleil[30], puis au chœur des Océanides[31] et à Okéanos[32]. Même Io se questionne sur ce qu'elle a sous les yeux[33], et la thématique garde une place centrale jusqu'à la fin, comme l'atteste le dernier cri de Prométhée qui clôt la tragédie : « tu vois quelles injustices je souffre ! »[34]. En même temps, le texte ne manque pas d'insister sur les réactions de compassion, notamment de la part des Océanides, suscitées par la vision du supplice de Prométhée[35].

À côté de cette souffrance offerte comme un spectacle capable de susciter les réflexions et les émotions des personnages, la pièce insiste également sur la narration des événements mythologiques qui sont à l'origine du châtiment du Titan : le récit que celui-ci offre à l'écoute du chœur et du public accompagne la vision de son corps tourmenté[36], et cette double représentation de ses malheurs aboutit à un processus d'apprentissage (*manthanein*) qui implique tous les personnages[37].

26. V. 21-22 : ἵν' οὔτε φωνὴν οὔτε του μορφὴν βροτῶν ὄψῃ.

27. V. 69 : θέαμα δυσθέατον.

28. V. 70 : ὁρῶ κυροῦντα τόνδε τῶν ἐπαξίων.

29. Un châtiment qui n'est pas sans rappeler l'exposition des condamnés à la vue et à la dérision de tous : cf. Keramopoullos 1923, p. 61-66.

30. V. 92-95 : ἴδεσθέ μ' οἷα πρὸς θεῶν πάσχω θεός, δέρχθηθ' οἵαις αἰκείαισιν / διακναιόμενος τὸν μυριετῆ / χρόνον ἀθλεύσω.

31. V. 141 : δέρχθητ', ἐσίδεσθ' οἵῳ δεσμῷ / προσπορπατὸς τῆσδε φάραγγος / σκοπέλοις ἐν ἄκροις / φρουρὰν ἄζηλον ὀχήσω.

32. V. 304 : δέρκου θέαμα.

33. V. 561 : τίνα φῶ λεύσσειν τόνδε.

34. V. 1093 : ἐσορᾷς ὡς ἔκδικα πάσχω.

35. V. 244-245 : ἐγὼ γὰρ οὔτ' ἂν εἰσιδεῖν τάδε / ἔχρῃζον εἰσιδοῦσά τ' ἠλγύνθην κέαρ ; v. 540-541 : φρίσσω δέ σε δερκομένα / μυρίοις μόχθοις διακναιόμενον. Pour une lecture métathéâtrale du rôle du chœur dans le *Prométhée*, cf. Cerri 2006. Voir aussi Villacèque 2007.

36. C'est pourquoi Prométhée demande à être écouté aussi bien qu'à être vu. Cf. v. 273 : ἀκούσαθ', ὡς μάθητε διὰ τέλους τὸ πᾶν ; 443 : ἀκούσαθ' ὥς σφας νηπίους ὄντας τὸ πρίν.

37. V. 273 : ἀκούσαθ', ὡς μάθητε ; Okéanos : v. 391, ἡ σή, Προμηθεῦ, συμφορὰ διδάσκαλος ; v. 552 : ἔμαθον τάδε σὰς προσιδοῦσ' / ὀλοὰς τύχας.

L'exemple du *Prométhée* illustre ainsi une deuxième typologie de réalisation de la dialectique de la vue et de l'ouïe. À la différence de l'*Électre*, la vision n'est plus médiatisée par la parole, mais coopère avec l'audition, aussi bien en tant qu'instruments dramatiques permettant d'appuyer la présentation des tourments du héros que dans la mise en scène d'un processus d'apprentissage qui concerne à la fois les personnages de l'action et le public. Le plan de communication intra-scénique a partant tendance à coïncider avec le plan extra-scénique, car le spectateur apprend les événements en même temps que les protagonistes et les appréhende du même point de vue qu'eux. On remarque que la structure énonciative, marquée par la présence forte d'une tonalité injonctive (voir la fréquence des impératifs à la 2e personne du pluriel) et la prépondérance de la fonction conative, associe les deux destinataires intra- et extra-scéniques et insiste particulièrement sur la dimension émotionnelle du spectacle. Pour ce qui est des effets pragmatiques, nous avons ainsi affaire à ce que nous pourrions définir, à la suite de Jan Mukařovský[38], un « public – Mitspieler » (associé dans le jeu) : amené à adopter le point de vue des personnages, il est directement impliqué dans la représentation, avec la forte participation émotionnelle que comporte cette identification.

On peut retrouver ce même fonctionnement dans d'autres tragédies, telles que l'*Œdipe roi* de Sophocle. On sait que l'enquête du protagoniste articule de manière complexe des formes de connaissance auditive et visuelle d'origine et de valeur différentes : la voix de l'oracle, la prophétie de Tirésias, les témoignages autoptiques, l'enquête intellectuelle et ainsi de suite. Comme dans le *Prométhée*, le recours à la vision et à l'audition permet de retracer un processus d'apprentissage portant sur la découverte progressive de l'identité d'Œdipe. La participation émotionnelle du public atteint son sommet lors de l'apparition du roi aveuglé et dans le *kommos* suivant : en attestent les futurs performatifs qui annoncent l'apparition du personnage dans la bouche du messager[39], l'invitation finale à l'impératif[40] et l'insistance sur les émotions[41].

38. Mukařovský 2018 : 230-232. Le linguiste emprunte ses catégories au philosophe et psychologue allemand Richard Müllen-Freienfels (Müllen-Freienfels 1914 : 161-172) avec les précisions indiquées p. 231 n. 14.

39. V. 1224-1225 : οἷ' ἔργ' ἀκούσεσθ', οἷα δ' εἰσόψεσθ', ὅσον δ' / ἀρεῖσθε πένθος ; v. 1295-1296 : θέαμα δ' εἰσόψει τάχα / τοιοῦτον οἷον καὶ στυγοῦντ' ἐποικτίσαι.

40. V. 1524 : Ὦ πάτρας Θήβης ἔνοικοι, λεύσσετ', Οἰδίπους ὅδε.

41. V. 1297-1299 : Ὦ δεινὸν ἰδεῖν πάθος ἀνθρώποις, / ὦ δεινότατον πάντων ὅσ' ἐγὼ / προσέκυρσ' ἤδη ; v. 1303-1306 : ἀλλ' οὐδ' ἐσιδεῖν / δύναμαί σε, θέλων πόλλ' ἀνερέσθαι, / πολλὰ πυθέσθαι, πολλὰ δ' ἀθρῆσαι / τοίαν φρίκην παρέχεις μοι. Les émotions sont tellement fortes qu'elles rendent le spectacle insoutenable. Cf. v. 1312 : Ἐς δεινὸν οὐδ' ἀκουστὸν οὐδ' ἐπόψιμον.

L'œuvre d'Euripide ne manque pas d'offrir des exemples, comme nous l'avons vu dans l'*Alceste*. Les procédés dramaturgiques mis en œuvre par le poète permettent de manipuler les représentations traditionnellement associées à la vie et à la mort pour suggérer l'ambiguïté de la situation de l'héroïne éponyme. Ainsi, le silence ou le chant du chœur transforment les pratiques culturelles en expédients scéniques en donnant une issue émotionnelle à l'incertitude cognitive des choreutes. Il en va de même pour ce qui est de la dimension visuelle. L'apparition de l'Hadès à Alceste mourante, les nombreuses représentations de la mort présentées ou évoquées tout au long de la pièce, les rêves, la statue qu'Admète propose de faire construire pour remplacer sa femme le montrent : en se proposant de donner à voir l'invisible, ces procédés font ressortir le caractère paradoxal de la mort d'Alceste et de la vie d'Admète. La femme voilée et muette qu'Héraclès conduit sur scène à la fin de la pièce représente l'aboutissement de cette tendance : un spectacle qui donne à voir (et à entendre) l'impossibilté de voir et d'établir la communication. La vue et l'ouïe convergent et coopèrent dans la représentation de ce brouillage des frontières entre la vie et la mort qui est au cœur de la pièce.

En d'autres circonstances, les deux dimensions sensorielles peuvent diverger ou même s'opposer pour problématiser les différents moyens d'accéder au savoir. C'est notamment le cas des *Suppliantes* d'Eschyle. Arrivé sur scène, le roi Pélasgos est profondément étonné d'y trouver les Danaïdes assises devant les dieux de la cité : leur apparence et leurs habits ne sont pas grecs et pourtant leur comportement semble bien respecter les rites grecs de la supplication (v. 234-245). Lorsqu'elles prétextent leur origine argienne, le roi hésite à les croire : ce n'est que le récit mythologique du coryphée (v. 291-326) qui permet de remonter à leurs liens anciens avec le *genos* argien et de contredire ainsi l'apparence étrangère des Danaïdes[42]. Comme dans le *Prométhée*, l'écoute entre en rapport avec la représentation visuelle mais, à la différence de ce que nous avons constaté dans l'autre pièce, la relation est ici conflictuelle et problématique : pour pouvoir accéder à la connaissance de la véritable identité des suppliantes, Pélasgos doit d'abord entendre leurs explications. Par ailleurs, la coïncidence entre les plans intra- et extra-scéniques de la communication est ici rompue ; le public ne voit pas ce que voit le personnage, mais assiste de loin à sa méprise, puis au processus par lequel le protagoniste accède au savoir, en jouissant du point de vue privilégié que lui accorde sa propre connaissance de la situation dramatique. Du

42. Pour une étude de la mise en scène problématique de l'identité des Danaïdes dans ce passage, cf. Thévenet 2009, p. 24-45

point de vue de la pragmatique poétique du spectacle tragique, c'est la dimension esthétique qui domine ici : l'identification et l'implication du spectateur que provoquait la superposition des plans intra- et extra-scéniques cède à une distance accentuée entre le public et les personnages ; pour reprendre la classification suggérée par Mukařovský, la réponse émotionnelle du « public – Mitspieler » laisse place au plaisir esthétique du « public – Zuschauer ».

Un passage illustre de manière particulièrement claire comment le rapport de la vision et de l'audition a pu être articulé par les poètes dramatiques sur plusieurs niveaux en même temps. Il s'agit de la célèbre scène de la fausse nouvelle de la mort d'Oreste dans les *Choéphores*, à l'origine d'une longue tradition de reprises. Par une astuce destinée à tromper Clytemnestre, on voit Oreste apporter la nouvelle de sa propre mort pour pouvoir s'introduire secrètement dans le palais et préparer sa vengeance (v. 668-718). Le contraste entre la présence visuelle du personnage et son discours mensonger introduit une tension qui n'est pas sans conséquences pour le public. Or, si chez Eschyle, tous les personnages (y compris le chœur) sont conscients de la tromperie parce que la reconnaissance a eu lieu plus tôt (v. 213-245), la situation est radicalement différente dans les versions de Sophocle et d'Euripide. Dans le premier cas[43], après la fausse nouvelle de la mort d'Oreste annoncée par le pédagogue (v. 660-803), on voit le prince avec l'urne censée contenir ses propres cendres. À la différence de ce qui arrivait chez Eschyle, ici la dialectique de la vision et de l'audition s'articule sur des plans différents : Électre est au début aussi dupe que sa mère, ce qui permet au poète d'insister sur les réactions opposées des deux personnages et d'enrichir la palette émotionnelle du drame.

Dans la version d'Euripide, Oreste rencontre sa sœur dès le début de la tragédie, mais il ne se présente que comme un ami venu apporter des nouvelles de son frère. Le discours du protagoniste est contredit par le spectacle de sa présence sur scène et ce n'est que l'intervention d'un vieux serviteur d'Agamemnon qui permettra de reconnaître Oreste. Cette articulation de plans séparés transforme le stratagème d'Oreste en un instrument dramatique capable de souligner les réactions des personnages, et de mettre en scène leur fourvoiement ainsi que leur connaissance partielle des événements. Le jeu entre niveaux différents de représentation est typiquement euripidéen et définit un nouveau statut du spectateur : confronté à un spectacle mettant en scène des degrés variés de perception et de compréhension des événements de la part des personnages, le public est

43. Nous avons déjà eu l'occasion de montrer de manière plus détaillée comment le modèle eschyléen est remanié par Sophocle. Voir *supra*, p. 34.

seul à suivre la représentation d'un point de vue privilégié qui lui procure des émotions et un plaisir esthétique accentués.

L'analyse des effets pragmatiques de la vision et de l'audition pourrait insinuer la tentation de dessiner une évolution qui mènerait de l'émotionnel à l'esthétique, du « public – Mitspieler » au « public – Zuschauer ». Il convient de se détromper tout de suite. Non seulement en effet, nous avons pu constater la présence de ces modèles dramatiques dans l'œuvre de tous les trois poètes tragiques, mais surtout la séparation n'a qu'une valeur heuristique et opératoire ; dans la plupart des textes tragiques, ces modalités sont actives en même temps, à des degrés différents et de manière plus ou moins complexe.

L'apparition d'Agavé à la fin des *Bacchantes* d'Euripide peut nous montrer à quel point ces typologies peuvent coexister dans une même scène. La structure dramatique du passage est très proche de celle de l'*exodos* d'*Œdipe roi* : après un récit de messager préparant son arrivée, le personnage entre en scène et engage un dialogue avec le chœur. Comme dans le *Prométhée*, la vue et l'ouïe sont sollicitées aussi bien sur le plan intra- que sur le plan extra-scénique et donnent lieu à un processus d'apprentissage de la part d'Agavé. Si, du point de vue sémantique, le texte insiste de manière semblable sur les émotions qui accompagnent le spectacle, une différence importante apparaît sur le plan énonciatif : alors que la fonction conative est appuyée par la tonalité injonctive, les impératifs à la deuxième personne du singulier mettent davantage l'accent sur le destinataire interne (Agavé)[44] ; le destinataire externe (le public) n'est intégré que de manière indirecte[45]. C'est que le rapport entre les plans intra- et extra-scéniques est ici plus compliqué : le spectateur est invité à la complainte par l'exhibition du cadavre de Penthée mais sa réponse émotionnelle est distinguée de la perception d'Agavé dont la scène montre l'état persistant de folie et le retour progressif à la raison. Ainsi, les typologies analysées sont ici liées de manière indissociable et les effets émotionnel et esthétique imbriqués l'un dans l'autre.

La vue et l'ouïe sont les moyens par lesquels le spectacle tragique se réalise ainsi que les instruments qu'utilisent les personnages de l'action dramatisée pour appréhender et interpréter le déroulement de l'action. Les comparaisons proposées montrent qu'Eschyle et Sophocle étaient bien conscients de ces moyens dramaturgiques, qu'ils ont su les exploiter et les

44. Voir notamment les vers 1279-1282 : Κα. σκέψαι νυν ὀρθῶς· βραχὺς ὁ μόχθος εἰσιδεῖν. / Αγ. ἔα, τί λεύσσω ; τί φέρομαι τόδ' ἐν χεροῖν ; / Κα. ἄθρησον αὐτὸ καὶ σαφέστερον μάθε. / Αγ. ὁρῶ μέγιστον ἄλγος ἡ τάλαιν' ἐγώ.

45. Cf. v. 1244 : ὦ πένθος οὐ μετρητὸν οὐδ' οἷόν τ' ἰδεῖν.

moduler dans la construction dramatique de leurs pièces ou pour susciter l'émotion des spectateurs. Euripide a utilisé de la complémentarité entre ces dimensions sensorielles de manière particulièrement efficace. Dans sa tragédie, la vision et l'audition permettent non seulement de construire des oppositions dramatiques ou de mettre en scène des manières différentes d'acquérir le savoir, mais aussi de questionner la fiabilité de ces deux perceptions et, par conséquent, les moyens du spectacle tragique lui-même.

La dialectique de la vision et de l'audition est donc un ressort important de l'émotion tragique et la maîtrise dont fait preuve Euripide dans son usage n'est pas pour surprendre chez celui qui semblait être à Aristote le « plus tragique » des poètes[46]. C'est ainsi que, tout en renforçant l'image d'Euripide comme poète qui utilise de manière consciente, complexe et originale les instruments poétiques propres à son art, l'étude du rôle dramatique des sens contribue à approfondir une compréhension plus générale à la fois des stratégies poétiques par lesquelles la tragédie problématise la connaissance et de la manière dont elle réalise ses effets esthétique et émotionnel. À condition, bien entendu, d'avoir les yeux et les oreilles grand ouverts.

46. *Poet*. 1453a30.

BIBLIOGRAPHIE

ÉDITIONS DE TEXTES ANCIENS

Pour le texte d'Euripide, nous avons choisi de suivre, malgré quelques réserves, l'édition de référence, établie par James Diggle (Euripidis *Fabulae*, Oxford, 3 vol., 1981-1994). Même si elle nous semble parfois excéder dans les interventions sur la tradition textuelle, elle présente l'avantage d'être l'œuvre cohérente d'un seul savant et d'offrir par conséquent à ce travail, centré sur cinq tragédies différentes, un point de départ textuel homogène. Tous les cas où nous nous éloignons du texte de Diggle sont signalés en bas de page. Nous avons utilisé de nombreuses autres éditions d'Euripide, mais nous nous sommes limités à signaler en note celles dont nous avons retenu telle ou telle conjecture. De même, nous nous sommes limité à citer en bibliographie les seuls commentaires dont nous avons intégré ou discuté des suggestions dans notre propre texte.

Toutes les traductions des textes d'Euripide sont personnelles. Les autres textes grecs et latins cités sont en général également traduits par nos soins. Dans certains cas pourtant, lorsque nous n'avons pas reporté le texte original ou lorsqu'un contexte technique le suggérait, nous avons préféré utiliser les traductions que propose la Collection des Universités de France (CUF). Toutes ces occurrences sont signalées dans le texte ou en note par l'indication du nom de l'auteur de la traduction citée. Ci-dessous figurent les autres éditions utilisées pour les citations.

Poésie dramatique

Page, Denys (1972). Aeschyli *Septem quae supersunt Tragoediae*. Oxford, Clarendon Press.

Dain, Alphonse et Paul Mazon (1967-1968). Sophocle. *Tragédies*. Paris, Belles Lettres. 3 vol.

Kannicht, Richard, Stefan Radt et Bruno Snell (1977-2004). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht. 6 vol.

Coulon, Victor et Hilaire van Daele (1963-1969). Aristophane. *Comédies*. Paris, Belles Lettres. 5 vol.

Kassel, Rudolf et Colin F. Austin (1983-2001). *Poetae Comici Graeci*. Berlin/New York, De Gruyter. 8 vol.

Scholies

Schwartz, Eduard (1887-1889). *Scholia in Euripidem*. Berlin, Reimer. 2 vol.

Papageorgiou, P. N. (1888). *Scholia in Sophoclis tragoedias vetera*. Leipzig, Teubner.

Poésie épique

Allen, Thomas W. (1931). Homeri *Ilias*. Oxford, Clarendon Press. 2 vol.

von der Mühl, Peter [1946] (1984). Homeri *Odyssea*. Stuttgart, Teubner.

Hésiode

West, Martin L. (1966). Hesiod. *Theogony*. Oxford, Clarendon Press.

Solmsen, Friedrich (1970). Hesiodi *Opera*. Oxford, Clarendon Press.

Merkelbach Reinhold et Martin L. West (1967). *Fragmenta Hesiodea*. Oxford, Clarendon Press.

Hymnes homériques

Allen, Thomas W., William R. Halliday et Edward E. Sikes (1936). *The Homeric Hymns*. Oxford, Clarendon Press.

Poésie mélique

Lobel, Edgar et Denys L. Page (1955). *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Oxford, Clarendon Press.

Maehler, Herwig (1989). Pindari *Carmina cum fragmentis*. Leipzig, Teubner. 2 vol.

Maehler, Herwig (1970). Bacchylidis *Carmina cum fragmentis*. Leipzig, Teubner.

Page, Denys L. (1962). *Poetae Melici Graeci*. Oxford, Clarendon Press.

Poésie élégiaque et iambique

West, Martin L. (1989-1992). *Iambi et Elegi Graeci*. Oxford, Clarendon Press. 2 vol.

Présocratiques

Diels, Hermann et Walther Kranz (1951-1952). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin, Weidmann. 3 vol.

Historiens

Legrand, Philippe-Ernest (1954). Hérodote. *Histoires*. Paris, Belles Lettres. 9 vol.

Jones, Henry S. et John E. Powell (1967). Thucydidis *Historiae*. Oxford, Clarendon Press. 2 vol.

Jacoby, Felix (1923-2004). *Die Fragmente der griechischen Historiker*. Leyde, Brill. 14 vol.

Orateurs

RADERMACHER, Ludwig (1951). *Artium scriptores. Reste der voraristotelischen Rhetorik.* Vienne, Rohrer.

Xénophon

MARCHANT, Edgar C. (1947-1968). Xenophontis *Opera omnia.* Oxford, Clarendon Press.

Platon

BURNET, John (1967). Platonis *Opera.* Oxford, Clarendon Press.

Aristote

KASSEL, Rudolf (1968). Aristotelis *De arte poetica liber.* Oxford, Clarendon Press.

ROSS, William D. (1964). Aristotelis *Politica.* Oxford, Clarendon Press.

BEKKER, Immanuel (1960). Aristotelis *Opera.* Berlin, De Gruyter.

ROSE, Valentin (1967). Aristotelis qui ferebantur *Librorum fragmenta.* Leipzig, Teubner.

Autres auteurs

BECKBY, Hermann (1965-1968). *Anthologia Graeca.* Munich, Heimeran.

THALHEIM, Theodor (1914). Antiphontis *Orationes et fragmenta.* Leipzig, Teubner.

WAGNER, Richard (1894). Apollodori *Bibliotheca.* Pediasimi *Libellus de duodecim Herculis laboribus.* Leipzig, Teubner.

WINNINGTON-INGRAM, Reginald P. (1963). Aristidis Quintiliani *De musica libri tres.* Leipzig, Teubner.

PFEIFFER, Rudolf (1953). Callimachus II. *Hymni et Epigrammata.* Oxford, Clarendon Press.

SCHENKL, Karl et Emil REISCH (1902). Philostrati minoris *Imagines* et Callistrati *Descriptiones*, Leipzig, Teubner.

LONG, Herbert S. (1964). Diogenis Laërtii *Vitae philosophorum.* Oxford, Clarendon Press. 2 vol.

MARTIN, Victor et Guy DE BUDE (1928). Eschine. *Discours.* Paris, Belles Lettres. 2 vol.

VAN DER VALK, Marchinus (1971-1987). Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis *Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes.* Leyde, Brill. 4 vol.

LATTE, Kurt (1953-1966). Hesychii Alexandrini *Lexicon*. Copenhague, Munksgaard.

LITTRÉ, Émile (1839-1861). *Œuvres complètes d'Hippocrate.* Paris, Baillière. 10 vol.

VILLENEUVE, François (1967). Horace. *Épîtres.* Paris, Belles Lettres.

Mathieu, Georges et Émile Brémond (1967). Isocrate. *Discours.* Paris, Belles Lettres. 4 vol.

Bailey, Colin (1922). Lucretii *De rerum natura.* Oxford, Clarendon Press.

Albini, Umberto (1955). Lisia. *I discorsi.* Firenze, Sansoni.

Nestle, Eberhard et Kurt Aland (1964). *The Greek New Testament.* Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft.

Lafaye, Georges (1961). Ovide. *Les Métamorphoses.* Paris, Belles Lettres.

Spiro, Friedrich (1967). Pausaniae *Graeciae Descriptio.* Leipzig, Teubner. 3 vol.

von Arnim, Hans (1903-1905). *Stoicorum veterum fragmenta.* Leipzig, Teubner. 4 vol.

Leo, Friedrich (1895). Plauti *Comoediae.* Berlin, Weidmann.

Babbitt, Franck C. (1927). Plutarch's *Moralia.* Cambridge, Harvard U. P.

Titchener, John B. (1935). Plutarchi *Moralia.* Leipzig, Teubner. Vol. 2.1.

Hubert, Kurt (1938). Plutarchi *Moralia.* Leipzig, Teubner. Vol. 4.

Westman, Rolf (1959). Plutarchi *Moralia.* Leipzig, Teubner. Vol. 6.2.

Ziegler, Konrat (1966). Plutarchi *Moralia.* Leipzig, Teubner. Vol. 6.3.

Pédech, Paul (1969). Polybe. *Histoires.* Paris, Belles Lettres.

Reynolds, Leighton D. (1965). Senecae *Ad Lucilium Epistularum Moralium Libri XX.* Oxford, Clarendon Press.

Thilo, Georg (1878-1884). Servii Grammatici qui feruntur *In Vergilii Carmina Commentarii.* Leipzig, Teubner. 2 vol.

Adler, Ada (1928-1935). *Suidae lexicon.* Leipzig, Teubner. 4 vol.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Adkins, Arthur W. H. (1966). « Basic Greek Values in Euripides' *Hecuba* and *Hercules Furens* ». *Classical Quarterly*, n° 16, p. 193-219.

Aélion, Rachel (1983). *Euripide héritier d'Eschyle.* Paris, Belles Lettres, 2 vol.

— (1984). « Silences et personnages silencieux chez les Tragiques ». *Euphrosyne*, n° 12, p. 31-52.

Agamben, Giorgio (2009). *Le Sacrement du langage. Archéologie du serment.* Paris, Vrin. [*Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento.* Rome/Bari, Laterza, 2008.]

Alaux, Jean (1995). *Le Liège et le filet. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du v^e^ siècle av. J.-C.* Paris, Belin.

Albini, Umberto (1991). *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica.* Milan, Garzanti.

Allan, William (2000). « Euripides and the Sophists : Society and the Theatre of War ». *Illinois Classical Studies*, n° 24-25, p. 145-156.
— (éd.) (2008). Euripides. *Helen*. Cambridge, Cambridge U. P.

Alt, Karin (1962). « Zur Anagnorisis in der *Helena* ». *Hermes*, n° 90, p. 6-24.

Amiech, Christine (éd.) (2011). Euripide. *Hélène*. Rennes, P. U. de Rennes.

Amoroso, Filippo (1978). « Solidarietà femminile e riscatto della donna dalla sua condizione in alcuni passi dell'*Elena* di Euripide ». *Pan*, n° 6, p. 47-51.

Anceschi, Barbara (2007). *Die Götternamen in Platons « Kratylos ». Ein Vergleich mit dem Papyrus von Derveni*. Berne/Francfort-sur-le-Main, Lang, « Studien zur Klassischen Philologie », n° 158.

Annas, Julia E. (1994). *Introduction à la « République » de Platon*. Paris, PUF. [*An Introduction to Plato's « Republic »*. Oxford, Clarendon Press, 1981.]

Arnott, Peter D. (1962). *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C.* Oxford, Oxford U. P.

Arnott, William G. (1982). « Off-Stage Cries and the Choral Presence : Some Challenges to Theatrical Conventions in Euripides ». *Antichthon*, n° 16, p. 35-43.

Assaël, Jacqueline (1987). « Les transformations du mythe dans l'*Hélène* d'Euripide ». *Pallas*, n° 33, p. 41-54.
— (1992). « Euripide et la magie des miroirs ». *Revue des études grecques*, n° 105, p. 561-571.
— (1993). *Intellectualité et théâtralité dans l'oeuvre d'Euripide*. Nice, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines.
— (1994). « L'*Héraclès* d'Euripide et les ténèbres infernales ». *Les Études Classiques*, n° 62, p. 313-324.
— (1996). « Le chœur de "vieux cygnes" de l'*Héraclès* d'Euripide ». *Cahiers du GITA*, n° 9, p. 69-91.
— (2001). *Euripide, philosophe et poète tragique*. Louvain, Peeters.

Auger, Danièle (1983). « Le jeu de Dionysos : déguisements et métamorphoses dans les *Bacchantes* d'Euripide ». *In* Michel Bourlet (dir.), *Dionysos : le même et l'autre*. *Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie*, n° 1, p. 54-80.

Austin, John L. (1991). *Quand dire, c'est faire*. Paris, Seuil, « Points essais ». [*How to Do Things With Words*. Oxford, Clarendon Press, 1962.]

Austin, Colin F. L. et Stuart D. Olson (éd.) (2004). Aristophanes. *Thesmophoriazusae*. Oxford/New York, Oxford U. P.

Avery, Harry C. (1968). « My Tongue Swore But My Mind Is Unsworn ». *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, n° 99, p. 19-35.

Avezzù, Guido (éd.) (1982). Alcidamante. *Orazioni e frammenti*. Rome, L'Erma di Bretschneider.

Avezzù, Guido, Pietro Pucci et Giovanni Cerri (éd.) (2003). Sofocle. *Filottete*. Milan, Mondadori, « Scrittori greci e latini ».

Bader, Françoise (1984). « Autour de Polyphème, le Cyclope à l'œil brillant : diathèse et vision ». *Die Sprache*, n° 30, p. 109-137.
— (1986). « De Pollux à Deucalion : la racine *deuk- "briller, voir" ». *In* Annemarie Etter (dir.), *O-o-pe-ro-si. Festschrift für Ernst Risch*. Berlin/New York, De Gruyter, p. 463-488.

Bain, David (1977). *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*. Oxford, Oxford U. P.

Bardi, Francesca (2003). « Il dialogo terapeutico in Euripide ». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n° 50, p. 81-113.

Barlow, Shirley A. (1982). « Structure and Dramatic Realism in Euripides' *Heracles* ». *Greece & Rome*, n° 29, p. 115-125.
— (éd.) (1996). Euripides. *Heracles*. Warminster, Aris and Phillips.
— [1971] (2008). *The Imagery of Euripides.* Londres, Bristol Classical Press.

Barrett, William S. (éd.) (1964). Euripides. *Hippolytos*. Oxford, Oxford U. P.

Barrett, James (2002). *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*. Berkeley, University of California Press.

Battezzato, Luigi (1995). *Il monologo nel teatro di Euripide*. Pise, Pubblicazioni della Scuola Normale Superiore.

Bauzá, Hugo F. (2005). *Voix et visions. Poésie et représentation dans le monde antique*. Paris, Harmattan. [*Voces y visiones. Poesia y representación en el mundo antiguo.* Buenos Aires, Editorial Biblos, 1997.]

Behler, Ernst (1986). « A. W. Schlegel and the nineteenth Century "*Damnatio"* of Euripides ». *Greek, Roman and Byzantine Studies*, n° 27, p. 335-367.

Beltrametti, Anna (2001). « Al di là del mito di Eros : la tragedia del desiderio proibito nella drammaturgia dei personaggi ». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n° 68, p. 99-121.

Benveniste, Émile (1966). *Problèmes de linguistique générale.* Paris, Gallimard.
— (1969). *Le vocabulaire des institutions indo-européennes.* Paris, Éd. de Minuit. 2 vol.

Bergson, Leif (1959). « Episches in den ΡΗΣΕΙΣ ΑΓΓΕΛΙΚΑΙ ». *Rheinisches Museum für Philologie*, n° 102, p. 9-39.

Berns, Gisela (1973). « Nomos and Physis (An Interpretation of Euripides' *Hippolytos*) ». *Hermes*, n° 101, p. 165-187.

Bettini, Maurizio (1992). *Il ritratto dell'amante.* Turin, Einaudi.
— (2004). « Construire l'invisible. Un dossier sur le double dans la culture classique ». *Mètis*, n° 2, p. 217-230.
— (2008). *Voci. Antropologia sonora del mondo antico.* Turin, Einaudi.

Betts, Gavin G. (1965). « The Silence of Alcestis ». *Mnemosyne*, n° 18, p. 181-182.

Beye, Charles R. (1959). « Alcestis and Her Critics ». *Greek, Roman and Byzantine Studies*, n° 2, p. 109-127.

Blaiklock, Edward M. (1952). *The Male Characters of Euripides*. Wellington, New Zealand U. P.

Blaise, Fabienne (2008). « L'*Alcesti* di Euripide : non si scherza con la morte ». *Annali online di Ferrara*, n° 3, p. 32-53.

Blomqvist, Jerker (1982). « Human and Divine Action in Euripides' *Hippolytus* ». *Hermes*, n° 110, p. 398-414.

Bodei, Remo (1983). « Conoscenza e dolore. Per una morfologia del tragico ». *Il Centauro. Rivista di filosofia e teoria politica*, n° 7, p. 3-27.

Boehm, Isabelle (1995). « Αἰσθάνομαι ou la prise de conscience du héros dans la tragédie grecque de l'époque classique ». *In* Béatrice Anger (dir.), *Littérature et expérience spirituelle. Cahiers du Centre Interdisciplinaire de Recherches en Histoire, Lettres et Langues*, n° 17, p. 5-22.

— (2005). « Le vocabulaire de la perception et l'ambiguïté dans la tragédie grecque ». *In* Louis Basset et Frédérique Biville (dir.), *Les jeux et les ruses de l'ambiguïté volontaire dans les textes grecs et latins*. Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, p. 75-90.

Bollack, Jean et Pierre Judet de la Combe (1982). *L'"Agamemnon" d'Eschyle. Le texte et ses interprétations*. Lille, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme.

Bond, Godfrey W. (éd.) (1981). Euripides. *Heracles*. Londres, Oxford U. P.

Bourlet, Michel (1983). « L'orgie sur la montagne ». *In* Michel Bourlet (dir.), *Dionysos : le même et l'autre. Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie*, n° 1, p. 9-44.

Bradley, Edward M. (1980). « Admetus and The Triumph of Failure in Euripides' *Alcestis* ». *Ramus*, n° 9, p. 112-127.

Brandão dos Santos, Fernando (2008). « *Alceste* de Eurípides : o prólogo (1-76) ». *Humanitas*, n° 60, p. 87-100.

Braund, David C. (1980). « Artemis Eukleia and Euripides' *Hippolytus* ». *The Journal of Hellenic Studies*, n° 100, p. 184-185.

Bremer, Jan M. (1976). « Why Messenger-Speeches ? ». *In* Jan M. Bremer, Stefan L. Radt et Cornelis S. Ruijgh (dir.), *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*. Amsterdam, Hakkert, p. 29-48.

Bremmer, Jan N. (2014). *Initiation into the Mysteries of the Ancient World*. Berlin/Boston, De Gruyter.

Briand, Michel (2003). « Poétique de la vision et du regard dans l'*Iliade* : des formules au drame. L'exemple d'Athéna ». *Gaia*, n° 7, p. 119-133.

— (2005). « Les (en)jeux du regard et de la vision dans la poésie mélique grecque archaïque et classique ». *In* Laurence Villard (dir.), *Études sur la vision dans l'antiquité classique*. Mont-Saint-Aignan, Publications de l'université de Rouen, p. 57-80.

Brillante, Carlo (1988). « Le statue animate e il sogno ». *In* Giulio Guidorizzi (dir.), *Il sogno in Grecia*. Bari/Rome, Laterza, p. 17-33.
— (2005). « Admeto e la struttura dell'*Alcesti* di Euripide ». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n° 54, p. 9-46.
— (2006). « Fedra e l'*aidôs* nell'*Ippolito* di Euripide ». *Dioniso*, n° 5, p. 36-53.

Brisson, Luc (1976). *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*. Leyde, Brill.

Brommer, Frank (1953). *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*. Münster/Cologne, Böhlau.

Brown, Peter G. McC. (2000). « Knocking at the Door in Fifth-Century Greek Tragedy ». *In* Susanne Gödde et Theodor Heinze (dir.), *Skenika. Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 1-16.

Brugnola, Vittorio (éd.) (1901). Euripide. *Alcesti*. Turin, Loescher.

Buccolo, Antonio (1987). « *Logos* dominatore e ingannatore. Ippolito contro Protagora ». *In* Antonio Capizzi et Giovanni Casertano (dir.), *Forme del sapere nei Presocratici*. Rome, Edizioni dell'Ateneo, p. 249-279.

Burian, Peter (éd.) (2007). Euripides. *Helen*. Oxford/New York, Oxford U. P.

Burkert, Walter (1972). *Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*. Berlin, De Gruyter.
— (1979) *Structure and History in Greek Myth and Ritual*. Berkeley, University of California Press.
— (1985) *Greek Religion. Archaic and Classical*. Cambridge (Mass.), Harvard U. P. [*Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Stuttgart, Kohlhammer, 1977.]
— (2003) *Les Cultes à mystères dans l'Antiquité grecque*. Paris, Belles Lettres. [*Ancient Mystery Cults*. Cambridge (Mass.), Harvard U. P., 1987.]

Burnett, Anne P. (1960). « Euripides' *Helen*, a Comedy of Ideas ». *Classical Philology*, n° 55, p. 151-163.
— (1965). « The Virtues of Admetus ». *Classical Philology*, n° 60, p. 240-255.
— (1971). *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*. Oxford, Clarendon Press.

Buxton, Richard G. A. (1982). *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho*. Cambridge, Cambridge U. P.
— (1987). « Le voile et le silence dans *Alceste* ». *Cahiers du GITA*, n° 3, p. 167-178.

Cairns, Douglas L. (1993). *Aidôs. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford, Clarendon Press.

Calame, Claude (1977). *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*. Rome, Edizioni dell'Ateneo/Bizzarri. 2 vol.
— (éd.) (1983). *Alcman. Introduction, texte critique, témoignages, traduction et commentaire*. Rome, Edizioni dell'Ateneo.
— (1991). « Quand dire, c'est faire voir : l'évidence dans la rhétorique antique ». *Études de Lettres*, n° 4, p. 3-22.

— (1993). « Rythme, voix et mémoire de l'écriture en Grèce classique ». *In* Roberto Pretagostini (dir.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica : scritti in onore di Bruno Gentili*. Rome, GEI, p. 785-799.
— (1996a). *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*. Lausanne, Payot.
— (1996b). *L'Éros dans la Grèce antique*. Paris, Belin.
— [1986] (2000). *Le Récit en Grèce ancienne*. Paris, Belin.
— (2005). *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*. Paris, Belles Lettres.
— (2006). « Jeux de genre et performance musicale dans le chœur de la tragédie classique : espace dramatique, espace cultuel, espace civique ». *In* Odile Mortier-Waldschmidt (dir.), *Musique et Antiquité. Actes du colloque d'Amiens. 25-26 octobre 2004*. Paris, Belles Lettres, p. 63-90.
— (2009). « L'enlèvement de la Belle Hélène et la tradition politique de la poétique grecque : réinterprétations et controverses ». *In* Jean-Pierre Aygon, Corinne Bonnet et Cristina Noacco (dir.), *La mythologie de l'Antiquité à la Modernité : appropriation – adaptation – détournement*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 17-33.
— (2010). « The Authority of Orpheus, Poet and Bard : Between Oral Tradition and Written Practice ». *In* Phillip Mitsis et Christos Tsagalis, *Allusion, Authority, and Truth. Critical Perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis*. Berlin/New York, De Gruyter, p. 13-35.
— (2011). « Myth and Performance on the Athenian Stage : Praxithea, Erechtheus, Their Daughters, and the Etiology of Autochthony ». *Classical Philology*, n° 106, p. 1-19.
— (2012). « Vraisemblance référentielle, nécessité narrative, poétique de la vue. L'historiographie grecque classique entre factuel et fictif ». *Annales Histoire Sciences Sociales*, n° 67, p. 81-101.
— (2013). « The Dithyramb, a Dionysiac Poetic Form : Genre Rules and Cultic Context ». *In* Barbara Kowalzig et Peter J. Wilson (dir.), *Dithyramb in Context*. Oxford, Oxford U. P., p. 332-352.

Cannatà Fera, Maria (éd.) (1990). Pindarus. *Threnorum fragmenta*. Rome, Edizioni dell'Ateneo.

Carastro, Marcello (2006). *La Cité des Mages. Penser la magie en Grèce ancienne*. Grenoble, Millon.
— (2009). « Les liens de l'écriture. *Katadesmoi* et instances de l'enchaînement ». *In* Michel Cartry, Jean-Louis Durand et Renée Koch Piettre (dir.), *Architecturer l'invisible*. Turnhout, Brepols, p. 263-291.

Casadio, Valerio (2010). *L'arciere nell'antichità greca e romana*. Teramo, Edizioni Evoé.

Cassin, Barbara (1995). *L'Effet sophistique*. Paris, Gallimard.

Castellani, Victor (1976). « That Troubled House of Pentheus in Euripides' *Bacchae* ». *Transactions of the American Philological Association*, n° 106, p. 61-83.
— (1979). « Notes on the Structure of Euripides' *Alcestis* ». *American Journal of Philology*, n° 100, p. 487-496.

Catoni, Maria L. (2008). *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*. Turin, Bollati Boringhieri.

Cerbo, Ester (1989). « La scena di riconoscimento in Euripide : dall'amebeo alla monodia ». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n° 62, p. 39-47.
— (1993). « Gli inni ad Eros in tragedia : struttura e funzione ». *In* Roberto Pretagostini (dir.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica : scritti in onore di Bruno Gentili*. Rome, GEI, p. 645-656.

Cerri, Giovanni (2006). « Il dio incatenato come spettacolo, il coro come pubblico : tragedia e rapsodia nella dimensione metateatrale del *Prometeo* ». *Lexis*, n° 24, p. 265-281.

Chalk, H. H. O. (1962). « APETH and BIA in Euripides' *Herakles* ». *The Journal of Hellenic Studies*, n° 82, p. 7-18.

Chalkia, Irène (1983). « L'οἶκος et l'espace de la mort dans l'*Alceste* d'Euripide ». *Epistemoniki Epitiride tis Filosofikis Scholis tis Thessalonikis*, n° 21, p. 55-82.

Chantraine, Pierre (1933). *La Formation des noms en grec ancien*. Paris, Champion.
— [1968] (1999). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris, Klincksieck.

Ciani, Maria G. (1974). ΦΑΟΣ *e termini affini nella poesia greca. Introduzione a una fenomenologia della luce*. Florence, Olschki.

Coche de la Ferté, Étienne (1980). « Penthée et Dionysos. Nouvel essai d'interprétation des *Bacchantes* d'Euripide ». *In* Raymond Bloch (dir.), *Recherches sur les religions de l'Antiquité classique*. Genève/Paris, Droz, p. 105-257.

Collard, Christopher (1975). « Formal Debates in Euripides' Drama ». *Greece & Rome*, n° 22, p. 58-71.
— (éd.) (1991). Euripides. *Hecuba*. Warminster, Aris and Phillips.

Conacher, Desmond J. (éd.) (1988). Euripides. *Alcestis*. Warminster, Aris and Phillips.
— (1998). *Euripides and the Sophists*. Londres, Duckworth.

Dale, Amy M. (éd.) (1954). Euripides. *Alcestis*. Oxford, Clarendon Press.
— (éd.) (1967). Euripides. *Helen*. Oxford, Clarendon Press.

Damen, Mark L. et Rebecca A. Richards (2012). « "Sing the Dionysus" : Euripides' *Bacchae* as Dramatic Hymn ». *American Journal of Philology*, n° 133, p. 343-369.

Daraki, Maria [1985] (1994). *Dionysos et la déesse Terre*. Paris, Flammarion.

Darbo-Peschanski, Catherine (1987). *Le Discours du particulier. Essai sur l'enquête hérodotéenne*. Paris, Seuil.

Decharme, Paul (1893). *Euripide et l'esprit de son théâtre*. Paris, Garnier.

De Jong, Irene J. F. (1991). *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger Speech*. Leyde, Brill.
— (1992). « Récit et drame : le deuxième récit de messager dans les *Bacchantes* ». *Revue des Études grecques*, n° 105, p. 572-583.

Del Corno, Dario (1989). « Sull'*Ippolito* di Euripide ». *Quaderni dannunziani*, n° 5-6, p. 47-50.

De Marinis, Marco [1982] (2003). *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milan, Bompiani.

De Martino, Ernesto (1975). *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Turin, Boringhieri.

Deforge, Bernard (1997). *Le Festival des cadavres*. Paris, Belles Lettres.

Dellner, Jennifer J. (2000). « Alcestis' Double Life ». *Classical Journal*, n° 96, p. 1-25.

De Romilly, Jacqueline (1988). « La belle Hélène et l'évolution de la tragédie grecque ». *Les Études Classiques*, n° 61, p. 129-143.

Deonna, Waldemar (1965). *Le Symbolisme de l'œil*. Paris, De Boccard.

Derrida, Jacques (1968). *La Pharmacie de Platon*. Paris, Seuil.

Detienne, Marcel (1986). *Dionysos à ciel ouvert*. Paris, Hachette.
— (1989). *L'Écriture d'Orphée*. Paris, Gallimard.
— [1967] (1990). *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris, La Découverte.

Detienne, Marcel et Jean-Pierre Vernant (1974). *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*. Paris, Flammarion.

Devereux, George (1970). « The Psychotherapy Scene in Euripides' *Bacchae* ». *Journal of Hellenic Studies*, n° 90, p. 35-48.

Diano, Carlo A. (1976). « Le virtù capitali nell'*Ippolito* di Euripide ». *In* Oddone Longo (dir.), *Euripide. Letture critiche*. Milan, Mursia, p. 93-109.

Di Benedetto, Vincenzo (1971). Euripide *: Teatro e società*. Turin, Einaudi.
— (éd.) (1995). Eschilo. *Orestea*. Milan, Rizzoli.
— (éd.) (2004). Euripide. *Baccanti*. Milan, Rizzoli.

Di Benedetto, Vincenzo et Enrico Medda (1997). *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Turin, Einaudi.

Diderot, Denis (1751). *Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui voient et qui parlent*. Paris, Bauche.

Dietrich, Bernard C. (1983). « Divine Epiphanies in Homer ». *Numen*, n° 30, p. 53-79.

Diggle, James (1994). *Euripidea. Collected Essays*. Oxford, Clarendon Press.

Dingel, Joachim (1967). *Das Requisit in der griechischen Tragödie*. Diss. Tübingen.

Dirat, Maurice (1976a). « Le lyrisme d'*Hélène* ». *Revue des Études Grecques*, n° 89, p. 292-316.
— (1976b). « Le personnage de Ménélas dans l'*Hélène* ». *Pallas*, n° 23, p. 3-17.

Dodds, Eric R. (1925). « The αἰδώς of Phaedra and the Meaning of the *Hippolytus* ». *The Classical Review*, n° 34, p. 102-104.
— (1929). « Euripides the Irrationalist ». *The Classical Review*, n° 43, p. 97-104.
— [1944] (1960). Euripides. *Bacchae*. Oxford, Clarendon Press.
— (1977). *Les Grecs et l'irrationnel*. Paris, Flammarion. [*The Greeks and the Irrational*. Berkeley, 1951.]

Dover, Kenneth J. (1974). *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristoteles*. Berkeley, University of California Press.
— (éd.) (1993). Aristophanes. *Frogs*. Oxford, Clarendon Press.

Downing, Eric (1990). « Apate, Agon and Literary Self-Reflexivity in Euripides' *Helen* ». *In* Mark Griffith et Donald J. Mastronarde (dir.), *Cabinet of the Muses. Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Th. G. Rosenmeyer*. Atlanta, Scholars Press, p. 1-16.

Duchemin, Jacqueline (1940). « L'île d'Hélène dans la tragédie d'Euripide ». *Revue des Études Grecques*, n° 53, p. 163-171.
— (1967). « Le personnage de Lyssa dans l'*Héraclès furieux* d'Euripide ». *Revue des Études Grecques*, n° 80, p. 130-139.

Dunn, Francis M. (1996). *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*. Oxford/New York, Oxford U. P.

Dupont, Florence (2000). « L'écriture théâtrale antique : le dialogue théâtral, échanges ritualisés et conversations ». *Lalies*, n° 20, p. 145-150.
— (2007). *Aristote ou le Vampire du théâtre occidental*. Paris, Aubier.

Dupont-Roc, Roselyne et Jean Lallot (éd.) [1980] (2011). Aristote. *La Poétique*. Paris, Seuil.

Durup, Sylvie (1983). « L'espressione tragica del desiderio amoroso ». *In* Claude Calame (dir.), *L'amore in Grecia*. Bari/Rome, Laterza, p. 143-157.

Duysinx, François (éd.) (1999). Aristide Quintilien. *La Musique*. Genève, Droz.

Elam, Keir (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres/New York, Methuen.

Encinas Reguero, Maria C. (2012). « *Bacantes* de Eurípides. El "milagro del palacio" y su funcionalidad dramática ». *Revue des Études Anciennes*, n° 114, p. 405-422.

Ferguson, John (éd.) (1984). Euripides. *Hippolytus*. Bristol, Bristol Classical Press.

Festugière, André-Jean (1956). « La signification religieuse de la *parodos* des *Bacchantes* ». *Eranos*, n° 54, p. 72-86.

Finglass, Patrick J. (éd.) (2011). Sophocles. *Ajax*. Cambridge/New York, Cambridge U. P.

Finley, John H. (1938). « Euripides and Thucydides ». *Harvard Studies in Classical Philology*, n° 49, p. 23-68.

Fisher, Raymond K. (1992). « The "Palace Miracle" in Euripides' *Bacchae*. A Reconsideration ». *American Journal of Philology*, n° 113, p. 179-188.

Fitzgerald, Gerald J. (1991). « The Euripidean Heracles. An Intellectual and a Coward ». *Mnemosyne*, n° 44, p. 85-95.

Fletcher, Judith (2012). *Performing Oaths in Classical Greek Drama*. Cambridge/New York, Cambridge U. P.

Floyd, Edwin D. (1980). « *Kleos Aphthiton* : an Indo-European Perspective on Early Greek Poetry ». *Glotta*, n° 88, p. 133-154.

Foley, Helene P. (1980). « The Masque of Dionysos ». *Transactions of the American Philological Association*, n° 110, p. 107-133.

— (1985). *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca (N.Y.), Cornell U. P.

— (1992). « Anodos Dramas : Euripides' *Alcestis* and *Helen* ». *In* Ralph Hexter et Daniel Selden (dir.), *Innovations of Antiquity. The New Ancient World*. New York, Routledge, p. 133-160.

Fowler, Robert L. (2009). « Thoughts on Myth and Religion in Early Greek Historiography ». *Minerva*, n° 22, p. 21-39.

Fraenkel, Eduard (éd.) (1950). Aeschylus. *Agamemnon*. Oxford, Clarendon Press. 3 vol.

Franco, Carlo (1984). « Una statua per Admeto (a proposito di Eur. *Alc*. 348-54) ». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n° 13, p. 131-136.

Frazier, Françoise (2011). *Poétique et création littéraire en Grèce ancienne. La découverte d'un « nouveau monde »*. Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.

Frisk, Hjalmar (1958). *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg, Carl Winter/Universitätsverlag.

von Fritz, Kurt (1956). « Alkestis und ihre modernen Nachahmer und Kritiker ». *Antike und Abendland*, n° 5, p. 27-70.

Frontisi-Ducroux, Françoise (1987). « *Prosopon*, le masque et le visage ». *Cahiers du GITA*, n° 3, p. 83-92.

— (1991). *Le dieu-masque. Une figure de Dionysos d'Athènes*. Paris, La Découverte.

— (1995). *Du Masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*. Paris, Flammarion.

— (2014). « "Images" de Dionysos ? Le dieu-masque et son "*phallos*" ». *In* Sylvia Estienne, Valérie Huet, François Lissarrague et Francis Prost (dir.), *Figures de dieux : construire le divin en images*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 319-335.

Frontisi-Ducroux, Françoise et Jean-Pierre Vernant (1997). *Dans l'oeil du miroir*. Paris, Odile Jacob.

Fusillo, Massimo (éd.) (1997). Euripide. *Elena*. Milan, Rizzoli.

Gager, John C. (éd.) (1992). *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World*. Oxford, Oxford U. P.

Galeotti Papi, Donatella (1987). « Victors and Sufferers in Euripides' *Helen* ». *American Journal of Philology*, n° 108, p. 27-40.

Garzya, Antonio (1961). « Euripidea II ». *Dioniso*, n° 35, p. 68-77.
— (1962). *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide. Saggio sul motivo della salvazione nei suoi drammi*. Naples, Libreria scientifica.
— (1997). « L'ironia tragica nel teatro greco del V° secolo a. C ».. *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino*, n° 131, p. 3-15.

Gavrilenko, Valeria (2011). « Toucher, ne pas toucher, telle est la question. Réflexions autour du corps d'Alceste chez Euripide ». *Mètis*, n° 9, p. 193-207.

Gentili, Bruno (1984). *Poesia e pubblico nella grecia antica. Da Omero al V secolo*. Bari/Rome, Laterza.

Gentili, Bruno et Liana Lomiento (2003). *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*. Milan, Mondadori.

George David B. (1994). « Euripides' *Heracles* 140-325 : Staging and the Stage Iconography of Heracles' Bow ». *Greek Roman and Byzantine Studies*, n° 35, p. 145-157.

Gernet, Louis [1968] (1982). *Anthropologie de la Grèce antique*. Paris, Maspéro.

Gianotti, Gian Franco (1994). « Alcesti : essere e non essere ». *In* Giovanni Barberi-Squarotti (dir.), *Voce di molte acque. Miscellanea di studi offerti a Eugenio Corsini*. Turin, Zamorani, p. 59-68.

Giardino, Angela (2005). « L'insostenibile bellezza degli dei. Visibilità e invisibilità divina nei poemi omerici ». *In* Valerio Neri (dir.), *Il corpo e lo sguardo. Tredici studi sulla visualità e la bellezza del corpo nella cultura antica*. Bologne, Pàtron, p. 27-39.

Gibert, John C. (1997). « Euripides' *Hippolytus* Plays : Which Came First ? ». *Classical Quarterly*, n° 47, p. 85-97.

Gilula, Dwora (1981). « A Consideration of Phaedra's EUKLEIA ». *Sileno*, n° 7, p. 121-133.

Giordano, Manuela (1999). *La parola efficace. Maledizioni, giuramenti e benedizioni nella Grecia arcaica*. Pise/Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.

Goff, Barbara (1990). *The Noose of Words. Readings of Desire, Violence and Language in Euripides'* Hippolytus. Cambridge, Cambridge U. P.

Golden, Leon (1971). « Euripides' *Alcestis :* Structure and Theme ». *Classical Journal*, n° 66, p. 116-125.

Goldhill, Simon (1986). *Reading Greek Tragedy*. Cambridge, Cambridge U. P.
— (1988). « Doubling and Recognition in the *Bacchae* ». *Mètis*, n° 3, p. 137-156.

Gould, John (1973). « HIKETEIA ». *The Journal of Hellenic Studies*, n° 93, p. 74-103.

Goward, Barbara (1999). *Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*. Londres, Duckworth.

Graf, Fritz (2002). « Agalma ». *Brill's New Pauly,* p. 304.
— (2005). « I culti misterici ». *In* Angelo Bottini (dir.), *Il rito segreto. Misteri in Grecia e a Roma*. Milan, Electa, p. 15-39.

Graf, Fritz et Sarah I. Johnston (2007). *Ritual Texts for the Afterlife. Orpheus and the Bacchic Gold Tablets*. Londres/New York, Routledge.

Grégoire, Henri et Léon Parmentier (éd.) (1923). Euripide. Tome III. *Héraclès, Les Suppliantes, Ion*. Paris, Belles Lettres, « CUF ».

Gregory, Justina (1979). « Euripides' *Alcestis* ». *Hermes*, n° 107, p. 259-270.
— (1985). « Some Aspects of Seeing in Euripides' *Bacchae* ». *Greece and Rome*, n° 32, p. 23-31.
— (1991). *Euripides and the Instruction of the Athenians*. Ann Arbor, University of Michigan Press.

Griffin, Jasper (1990). « Characterization in Euripides : *Hippolytus* and *Iphigenia in Aulis* ». *In* Christopher B. L. Pelling (dir.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*. Oxford, Clarendon Press, p. 128-149.

Griffith, John G. (1953). « Some Thoughts on the *Helena* of Euripides ». *Journal of Hellenic Studies*, n° 73, p. 36-41.

Griffith, Mark (1978). « Euripides *Alkestis* 636-641 ». *Harvard Studies in Classical Philology*, n° 82, p. 83-86.
— (éd.) (1983). Aeschylus. *Prometheus Bound*. Cambridge, Cambridge U. P.

Griffiths, Emma M. (2002). « Euripides' *Heracles* and the Pursuit of Immortality ». *Mnemosyne*, n° 55, p. 641-656.

Guépin, Jan Pieter (1968). *The Tragic Paradox. Myth and Ritual in Greek Tragedy*. Amsterdam, Hakkert.

Guidorizzi, Giulio (1988). *Il sogno in Grecia*. Bari/Rome, Laterza.
— (éd.) (1989). Euripide. *Baccanti*. Venise, Marsilio.
— (1999). « Il volto di Dioniso e il corpo di Penteo : modelli di identità nelle *Baccanti* di Euripide ». *In* Fabrizio Conca (dir.), *Ricordando Raffaele Cantarella*. Milan, Cisalpino, p. 187-199.

Halleran, Michael R. (1982). « Alkestis Redux ». *Harvard Studies in Classical Philology*, n° 86, p. 51-53.
— (1984). *Stagecraft in Euripides*. Londres, Croom Helm.
— (1986). « Rhetoric, Ironic and the Ending of Euripides' *Heracles* ». *Classical Antiquity*, n° 5, p. 171-181.
— (1988a). « Text and Ceremony at the Close of Euripides' *Alkestis* ». *Eranos*, n° 86, p. 123-129.
— (éd.) (1988b). *The "*Heracles*" of Euripides*. Cambridge (Mass.), Focus Information Group.

Halliwell, Stephen (éd.) (1986). Aristotle's *Poetics*. Londres, Duckworth.

Hamilton, Richard (1974). « *Bacchae* 47-52 : Dionysus' Plan ». *Transactions of the American Philological Association*, n° 104, p. 136-149.
— (1978). « Prologue Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides ». *American Journal of Philology*, n° 99, p. 277-302.
— (1985). « Slings and Arrows : the Debate with Lycus in the *Heracles* ». *Transactions of the American Philological Association*, n° 115, p. 19-25.

— (1987). « Cries Within and the Tragic Skene ». *American Journal of Philology*, n° 108, p. 585-599.

Harris, Edward M. (1990). « Did the Athenians Regard Seduction as a Worse Crime Than Rape ? ». *The Classical Quaterly*, n° 40, p. 370-377.

Harrison, Alick R. N. (1968). *The Law of Athens I. The Family and Property*. Oxford, Clarendon Press.

Hartog, François (1980). *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*. Paris, Gallimard.
— (1982). « L'œil de Thucydide et l'histoire "véritable" ». *Poétique*, n° 49, p. 22-40.

Harvey, Anthony E. (1955). « The Classification of Greek Lyric Poetry ». *Classical Quarterly*, n° 5, p. 157-175.

Heath, Malcolm (1987). *The Poetics of Greek Tragedy*. Londres, Duckworth.

Henrichs, Albert (1978). « Greek Maenadism from Olympias to Messalina ». *Harvard Studies in Classical Philology*, n° 82, p. 121-160.
— (1986). « The Last of Detractors. Friedrich Nietzsche' Condemnation of Euripides ». *Greek, Roman and Byzantine Studies*, n° 27, p. 369-397.
— (1994). « Der rasende Gott : zur Psychologie des Dionysos und des Dionysischen in Mythos und Literatur ». *Antike und Abendland*, n° 40, p. 31-58.
— (1996). « Dancing in Athens, Dancing on Delos : Some Patterns of Choral Projections in Euripides ». *Philologos*, n° 140, p. 48-62.

Higgins, William E. (1984). « Deciphering Time in the *Herakles* of Euripides ». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n° 47, p. 89-109.

Holmberg, Ingrid E. (1995). « Euripides' *Helen* : Most Noble and Most Chaste ». *The American Journal of Philology*, n° 116, p. 19-42.

Hutchinson, Gregory O. (2004). « Euripides' Other *Hippolytus* ». *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, n° 149, p. 15-28.

Ieranò, Giorgio (1991). « Forme della necessità nelle *Baccanti* di Euripide ». *Dioniso*, n° 61, p. 45-60.
— (1997). *Il ditirambo di Dioniso*. Pise, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
— (éd.) (1999). Euripide. *Baccanti*. Milan, Mondadori.
— (2010). « Bella come in un dipinto : la pittura nella tragedia greca ». *In* Luigi Belloni, *et al.* (dir.), *Le Immagini nel Testo, Il testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*. Trento, Università degli Studi di Trento, p. 241-265.

Ippolito, Patrizia (1999). *La vita di Euripide*. Naples, Università di Napoli Federico II.

Irigoin, Jean (1977). « À propos de l'*Hélène* d'Euripide. Structure métrique et tradition du texte ». *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 121, p. 177-190.

Jacob, Daniel J. (1985). « L'*Alceste* d'Euripide. Essai d'interprétation ». *Hellenica*, n° 36, p. 221-267.
— (1999) « Der Redenstreit in Euripides' *Alkestis* und der Charakter des Stückes ». *Hermes*, n° 127, p. 274-285.

Jeanmaire, Henri (1991). *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. Paris, Payot.

Jones, David M. (1948). « Euripides' *Alcestis* ». *Classical Review*, n° 62, p. 50-55.

Jouan, François (1970). « Le *Prométhée* d'Eschyle et l'*Héraclès* d'Euripide ». *Revue des Études Anciennes*, n° 72, p. 317-331.

Jouanna, Jacques (1987). « Médecine hippocratique et tragédie grecque ». *Cahiers du GITA*, n° 3, p. 109-131.
— (éd.) (1988). Hippocrate. Tome V, 1re partie. *Des vents. De l'art*. Paris, Belles Lettres, « CUF ».
— (1995). « La naissance de l'art médical occidental ». *In* Mirko D. Grmek (dir.), *Histoire de la pensée médicale en Occident. 1. Antiquité et Moyen Âge*. Paris, Seuil, p. 25-66.

Judet de la Combe, Pierre (éd.) (2001). *L'"Agamemnon" d'Eschyle. Commentaire des dialogues*. Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion. 2 vol.

Juffras, Diane M. (1993). « Helen and Other Victims in Euripides' *Helen* ». *Hermes*, n° 121, p. 45-57.

Kaimio, Maarit (1988). *Physical Contact in Greek Tragedy. A Study of Stage Conventions*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Kamerbeek, Jan C. (1966). « Unity and Meaning of Euripides' *Heracles* ». *Mnemosyne*, n° 19, p. 1-16.

Kannicht, Richard (1969). Euripides. *Helena*. Heidelberg, Carl Winter. 2 vol.

Karsai, György (1991). « Parole et silence des devins dans le théâtre antique : la divination et la faute dans l'*Hippolyte* d'Euripide ». *Cahiers du GITA*, n° 6, p. 161-171.
— (1992). « Teucros dans l'*Hélène* d'Euripide ». *Pallas*, n° 38, p. 217-226.
— (1995). « Les fausses morts dans l'*Hélène* d'Euripide ». *Acta antiqua Academiæ Scientiarum Hungaricæ*, n° 36, p. 39-52.
— (2003). « Le corps d'Hélène. La scène de reconnaissance dans l'*Hélène* d'Euripide, vv. 528-96 ». *Kentron*, n° 19, p. 115-135.
— (2006). « Quelques scènes comiques dans l'*Hélène* d'Euripide ». *Pallas*, n° 71, p. 15-25.

Kattenbelt, Chiel (2008). « Intermediality in Theatre and Performance : Definitions, Perceptions and Medial Relationships ». *Cultura, lenguaje y representación / Culture, Language and Representation*, n° 6, p. 19-29.

Kelly, Adrian (2007). « Stesikhoros and Helen ». *Museum Helveticum*, n° 64, p. 1-21.

Kennedy, George A. (1963). *The Art of Persuasion in Greece*. Princeton, Princeton U. P.

Keramopoullos, Antonios D. (1923). Ὁ ἀποτυμπανισμός. Συμβολὴ ἀρχαιολογικὴ εἰς τὴν ἱστορίαν τοῦ ποινικοῦ δικαίου καὶ τὴν λαογραφίαν. Athènes, Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας.

Kerényi, Carl (1976). *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*. Londres, Routledge.

Kirk, Geoffrey S. (éd.) [1970] (1979). *The « Bacchae » of Euripides*. Cambridge/New York, Cambridge U. P.

Kitto, Humphrey D. F. (1955). « The Dance in Greek Tragedy ». *Journal of Hellenic Studies*, n° 75, p. 36-41.

— [1939] (1961). *Greek Tragedy. A Literary Study*. New York, Barnes et Noble.

Knox, Bernard (1979). *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*. Baltimore, John Hopkins U. P.

Koonce, Kirsten (1988). « ΑΓΑΛΜΑ and ΕΙΚΩΝ ». *American Journal of Archaeology*, n° 109, p. 108-110.

Kopperschmidt, Josef (1967). *Die Hikesie als dramatische Form. Zur motivischen Interpretation des griechischen Dramas*. Diss. Tübingen.

Kormonicka, Anna M. (1991). « Hélène de Troie et son "double" dans la littérature grecque : Homère et Euripide ». *Euphrosyne*, n° 19, p. 9-26.

Kott, Jan (1970). *The Eating of the Gods*. New York, Random House.

Kovacs, David (éd.) (1994a). Euripides. *Cyclops. Alcestis. Medea*. Cambridge (Mass.)/Londres, Harvard U. P., « Loeb Classical Library ».

— (1994b). *Euripidea*. Leyde, Brill.

— (éd.) (1995). Euripides. *Children of Heracles. Hippolytus. Andromache. Hecuba*. Cambridge (Mass.)/Londres, Harvard U. P., « Loeb Classical Library ».

— (2003). *Euripidea tertia*. Leyde, Brill.

Kowalzig, Barbara (2007). *Singing for the Gods. Performance of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*. Oxford, Clarendon Press.

Kowzan, Tadeusz (1992). *Sémiologie du théâtre*. Paris, Nathan.

Kranz, Walter [1933] (1988). *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Hildesheim, Olms.

Kripke, Saul A. (1980). *Naming and Necessity*. Cambridge (Mass.), Harvard U. P.

Kroeker, Ernst (1938). *Der "Herakles" des Euripides*. Diss. Leipzig.

Kurke, Leslie (1991). *The Traffic in Praise. Pindar and the Poetics of Social Economics*. Ithaca, Cornell U. P.

Kyriakou, Poulheria (2008). « Female *Kleos* in Euripides and his predecessors ». *In* Guido Avezzù (dir.), *Didaskaliai II. Nuovi Studi sulla tradizione e l'interpretazione del dramma attico*. Vérone, Fiorini, p. 241-292.

Lanata, Giuliana (1963). *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*. Florence, La Nuova Italia.

Lanza, Diego (1985). « Una vittoria di Euripide ». *In* Renato Uglione (dir.), *Atti delle giornate di studi su Fedra*. Turin, Delegazione dell'AICC, p. 99-112.
— (éd.) (1987). Aristotele. *Poetica*. Milan, Rizzoli.
— (1997a). *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*. Milan, Il Saggiatore.
— (1997b). *Le Tyran et son public*. Paris, Belin. [*Il tiranno e il suo pubblico*. Turin, Einaudi, 1977].

Larran, Francis (2010). *Le Bruit qui vole. Histoire de la rumeur et de la renommée en Grèce ancienne*. Toulouse, Presses universitaires du Mirail.

Lasserre, François (1986). « Le chant du cygne. Dialogue socratique et communication philosophique chez Platon ». *Études de Lettres*, n° 3, p. 49-66.

Lawler, Lillian B. (1964). *The Dance of the Ancient Greek Theatre*. Iowa City, University of Iowa Press.

Lawrence, Stuart E. (1998). « The God That is Truly God and the Universe of Euripides' *Heracles* ». *Mnemosyne*, n° 51, p. 129-146.

Lebeau, Anne (2003). « De part et d'autre de la porte de la *skéné* ». *Revue des études grecques*, n° 116, p. 303-317.

Le Breton, David (2006). *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens*. Paris, Métailié.
— (2011). *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*. Paris, Métailié.

Lee, Kevin H. (1982). « The Iris-Lyssa Scene in Euripides' *Heracles* ». *Antichthon*, n° 16, p. 44-53.

Lefkowitz, Mary R. (1989). « "Impiety" and "Atheism" in Euripides' Dramas ». *Classical Quarterly*, n° 39, p. 70-82.

Legangneux, Patricia (2000). « Les scènes de supplication dans la tragédie grecque ». *Lalies*, n° 20, p. 175-188.

Le Guen, Brigitte et Silvia Milanezi (dir.) (2013). *L'Appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*. Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes.

Lesky, Albin (1925). *Alkestis, der Mythus und das Drama*. Vienne, Hölder/Pichler/Tempsky.
— [1956] (1972). *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.

Liapis, Vayos (2012). *A Commentary on the "Rhesus" Attributed to Euripides*. Oxford/New York, Oxford University Press.

Librán Moreno, Miryam et Manuel Sanz Morales (2008). « El contraste como procedimiento compositivo en el *Heracles* de Eurípides ». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n° 88, p. 59-78.

Liddell, Henry G., Robert L. Scott et Henry S. Jones (1996). *A Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press.

Linforth, Ivan M. (1941). *The Arts of Orpheus*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press.

Lloyd, Michael (1985). « Euripides' *Alcestis* ». *Greece and Rome*, n° 32, p. 119-131.
— (1992). *The Agon in Euripides*. Oxford, Clarendon Press.

Longo, Oddone (1989). « Ippolito e Fedra fra parole e silenzio ». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n° 61, p. 47-66.

Loraux, Nicole (1979). « La gloire et la mort d'une femme ». *Sorcières*, n° 18, p. 51-57.
— (1981). *L'Invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la « cité classique »*. Paris, Éditions de l'EHESS.
— (1984). « Le fantôme de la sexualité ». *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 29, p. 11-31.
— (1999). *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*. Paris, Gallimard.

Lucas, Donald W. (1951). *The "Alcestis" of Euripides*. Londres, Cohen and West.

Luschnig, Cecelia A. (1988). *Time Holds the Mirror. A Study of Knowledge in Euripides' "Hippolytus"*. Leyde, Brill.
— (1990). « Alcestis and the Athenian *Oikos* ». *Dioniso*, n° 60, p. 9-39.
— (1992). « Imaginary Spaces in *Alcestis* and *Medea* ». *Mnemosyne*, n° 45, p. 19-44.

Maniet, Albert (1947). « *Hélène*, "comédie" d'Euripide ». *Les Études Classiques*, n° 15, p. 305-322.

Marseglia, Rocco (2013). « La gloire d'Alceste à Athènes. À propos d'Eur., *Alc.*, 445-454 ». *Revue des Études Anciennes*, n° 115, p. 445-461.
— (2015a). « Cur Artemis κελαδεινή nuncupetur ». *Rheinisches Museum für Philologie*, n° 158, p. 206-209.
— (2015b). « Œdipe et Penthée, entre écoute et vision ». *In* Hélène Vial et Anne de Cremoux (dir.), *Figures tragiques du savoir. Les dangers de la connaissance dans les tragédies grecques et leur postérité*. Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, p. 123-136.
— (2016). « L'*amathia* de Penthée. Aspects de la connaissance dans les *Bacchantes* d'Euripide ». *L'Antiquité classique*, n° 85, p. 1-18.
— (2017). « A proposito del personaggio di Teonoe nell'*Elena* di Euripide ». *Mètis*, n° 15, p. 261-281.

Marshall, Cristopher W. (2000). « *Alcestis* and the Problem of Prosatyric Drama ». *Classical Journal*, n° 95, p. 229-238.

Martina, Antonio (1980). « La παραχαταθήκη nell'*Elena* di Euripide ». *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino*, n° 114, p. 73-97.

Martinelli, Maria C. (1997). *Gli strumenti del poeta. Elementi di metrica greca*. Bologne, Cappelli.

Marzullo, Benedetto (1986). « La parola scenica ». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n° 51, p. 97-104.

Masaracchia, Emanuela (1992). « Il velo di Alcesti ». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n° 42, p. 29-35.

— (1993). « La estraneità di Alcesti ». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n° 43, p. 57-82.

Masqueray, Paul (1908). *Euripide et ses idées*. Paris, Hachette.

Mastronarde, Donald J. (1979). *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Stage*. Berkeley, University of California Press.
— (1990). « Actors on High : the Skene Roof, the Crane and the Gods in Attic Drama ». *Classical Antiquity*, n° 9, p. 247-294.
— (éd.) (2002). Euripides. *Medea*. Cambridge, Cambridge U. P.
— (2010). *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge/ New York, Cambridge U. P.

Matthiessen, Kjeld (1964). "*Elektra", "Taurische Iphigenie" und "Helena". Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.
— (1969). « Zur Theonoeszene der euripideischen *Helena* ». *Hermes*, n° 96, p. 685-704.
— (éd.) (2010). Euripides. *Hekabe*. Berlin/New York, De Gruyter.

Mauduit, Christine (2008). « Du chant d'Arès au chant d'Hadès. Remarques sur la musique dans les *Phéniciennes* d'Euripide ». *L'Information littéraire*, n° 60, p. 11-22.

McDermott, Emily A. (2000). « Euripides' Second Thoughts ». *Transactions of the American Philological Association*, n° 130, p. 239-259.

McDonald, Marianne (1992). « L'extase de Penthée. Ivresse et représentation dans les *Bacchantes* d'Euripide ». *Pallas*, n° 38, p. 227-237.

Medda, Enrico (2002). « Il monologo di Cresfonte e una parodia aristofanea recuperata (Eur. fr. 448a, 83-109 K., *Alc.* 840, Ar. *Ach.* 480-488) ». *Eikasmos*, n° 13, p. 67-84.
— (2006). « L'eroe alla porta. Osservazioni su una tipologia del monologo tragico ». *In* Carlo Di Giovine (dir.), *La parola dell'io. Forme e funzioni del monologo*. Potenza, Università degli Studi della Basilicata, p. 9-34.

Medda, Enrico et Maria P. Pattoni (1997). Sofocle. *Aiace. Elettra*. Milan, Rizzoli.

Meltzer, Gary S. (1994). « "Where Is the Glory of Troy ?" *Kleos* in Euripides' *Helen* ». *Classical Antiquity*, n° 13, p. 234-255.

Méridier, Louis (1931). *"Hippolyte" d'Euripide. Étude et analyse*. Paris, Mellotée.
— (éd.) [1927] (1997). Euripide. *Hippolyte*. *Andromaque*. *Hécube*. Paris, Belles Lettres, « CUF ».

Meridor, Ra'anana (1984). « Plot and Myth in Euripides' *Heracles* and *Troades* ». *Phoenix*, n° 38, p. 205-215.

Merkelbach, Reinhold (1988). *Die Hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus*. Stuttgart, Teubner.

Micalella, Dina (1980). « La nozione di *amathia* nella tragedia di Euripide ». *Annali dell'Università di Lecce. Facoltà di lettere e filosofia*, n° 8-10, p. 67-81.

Michelini, Ann N. (1987). *Euripides and the Tragic Tradition*. Madison, University of Wisconsin Press.

Mignanego, Laura (2003). « From Shroud To Veil : A Study of the *Alcestis* ». *Appunti romani di filologia*, n° 5, p. 41-46.

Mills, Sophie (éd.) (2002). Euripides. *Hippolytus*. Londres, Duckworth.

Mirto, Maria S. (éd.) (1997). Euripide. *Eracle*. Milan, Rizzoli.

Moggi, Mauro (2002). « L'oplita e l'arciere (ideologia e realtà tra guerra antica e guerra moderna) ». *Ktèma*, n° 27, p. 195-206.

Moreau, Alain M. (2004). « L'allégorie eschyléenne : de l'abstraction à la créature de chair et de sang ». *In* Brigitte Pérez-Jean et Patricia Eichek-Lojkine, *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*. Paris, Champion, p. 115-127.

Motte, André et Vinciane Pirenne-Delforge (1992). « Le mot et les rites. Aperçu des significations de ὄργια et de quelques dérivés ». *Kernos*, n° 5, p. 119-140.

Mueller, Melissa (2011). « Phaedra's *Defixio*. Scripting *Sophrosune* in Euripides' *Hippolytus* ». *Classical Antiquity*, n° 30, p. 148-177.

— (2016). *Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*. Chicago, Unversity of Chicago Press.

Mugler, Charles (1964). *Dictionnaire historique de la terminologie optique des Grecs*. Paris, Klincksieck.

Muir, John V. (éd.) (2001). Alcidamas. *The Works & Fragments*. Londres, Bristol Classical Press.

Mukařovský, Jan [1943] 2018. « Intentionnalité et non-intentionnalité dans l'art ». *In* John Pier, Laurent Vallance, Petr A. Bílek, Tomáš Kubíček (dir.), Jan Mukařovský. *Écrits 1928-1946*. Paris, Éditions des archives contemporaines, p. 221-251.

Müllen-Freienfels, Richard 1912. *Psychologie der Kunst. Eine Darstellung der Grundzüge*. Leipzig-Berlin, Teubner.

Mureddu, Patrizia (1992). « La "incomunicabilità" gorgiana in una parodia di Arisofane ? Nota a *Thesm.* 5-21 ». *Lexis*, n° 9-10, p. 115-120.

Murnaghan, Sheila (2000). « The Survivors' Song : The Drama of Mourning in Euripides' *Alcestis* ». *Illinois Classical Studies*, n° 24-25, p. 107-116.

Musurillo, Herbert (1974). « The Problem of Lying and Deceit and the Two Voices of Euripides' *Hippolytus* 925-931 ». *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, n° 104, p. 231-238.

Nagy, Gregory (1981). « Another Look at *Kleos Aphthiton* ». *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, n° 7, p. 113-116.

— (1994). *Le Meilleur des Achéens*. Paris, Seuil. [*The Best of Achaeans*, Baltimore/ Londres, 1979.]

Napolitano Valditara, Linda M. (1994). *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme grecoantiche della razionalità*. Bari/Rome, Laterza.

Nenci, Giuseppe (1953). « Il motivo dell'autopsia nella storiografia greca ». *Studi classici e orientali*, n° 3, p. 14-46.

Neri, Antonino (1992). « Per una lettura antropologica dell'*Alcesti* ». *Lexis*, n° 9-10, p. 93-114.

Nestle, Wilhelm (1901). *Euripides, der Dichter der griechischen Aufklarung*. Stuttgart, Kohlhammer.

Nicolai, Roberto (2005). « L'emozione che insegna. Parola persuasiva e paradigmi mitici in tragedia ». *Sandalion*, n° 26-28, p. 61-103.

Nielsen, Rosemary M. (1976). « *Alcestis* : A Paradox in Dying ». *Ramus*, n° 5, p. 92-102.

Nietzsche, Friedrich (1977). *La Naissance de la tragédie*. Paris, Gallimard. [*Die Geburt der Tragödie.* Leipzig, Fritzsch, 1872.]

Norwood, Gilbert (1908). *The Riddle of the "Bacchae". The Last Stage of Euripides' Religious View*. Manchester, Manchester U. P.

Novo Taragna, Sandra (1973). « L'ἀρετή di Eracle e la sorte dell'uomo nel contrasto tra Lico e Anfitrione (Eur. *HF* 140-239) ». *Rivista di filologia e di instruzione classica*, n° 101, p. 45-69.
— (1986). « Forma linguistica del contrasto realtà – apparenza nell'*Elena* di Euripide ». *In* Eugenio Corsini (dir.), *La polis e il suo teatro*. Padoue, Programma, p. 127-147.

O'Higgins, Dolores (1993). « Above Rubies : Admetus' Perfect Wife ». *Arethusa*, n° 26, p. 77-97.

Onians, Richard B. (1999). *Les Origines de la pensée européenne*. Paris, Seuil. [*The Origins of European Thought*. Cambridge, Cambridge U. P., 1951.]

Oranje, Hanse (1984). *Euripides' "Bacchae". The Play and Its Audience*. Leyde, Brill.

Otto, Walter F. (1995). *L'Esprit de la religion grecque ancienne. Theophania*. Paris, Gallimard. [*Theophania. Der Geist der altgriechischen Religion.* Francfort-sur-le-Main, Rowohlt, 1975.]
— (1996). *Dionysos. Le mythe et le culte*. Paris, Gallimard. [*Dionysos. Mythos und Kultus*, Francfort-sur-le-Main, Klostermann, 1933.]

Padel, Ruth (1990). « Making Space Speak ». *In* John Winkler et Froma Zeitlin (dir.), *Nothing To Do With Dionysos ? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, Princeton U. P., p. 336-365.
— (1992). *In and Out of Mind. Greek Images of the Tragic Self*. Princeton, Princeton U. P.
— (1995). *Whom Gods Destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*. Princeton, Princeton U. P.

Padilla, Mark (1992). « The Gorgonic Archer : Danger of Sight in Euripides' *Heracles* ». *The Classical World*, n° 86, p. 1-12.
— (1994). « Heroic Paternity in Euripides' *Heracles* ». *Arethusa*, n° 27, p. 279-302.
— (2000). « Gifts of Humiliation : Charis and Tragic Experience in *Alcestis* ». *American Journal of Philology*, n° 121, p. 179-211.

Paduano, Guido (1968). *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide. "Alcesti" e "Medea"*. Pise, Nistri Lischi.
— (1984). « La rivelazione dell'eros ». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n° 13, p. 45-66.
— (1985). « In assenza del coro, l'azione ». *Dioniso*, n° 55, p. 255-267.
— (éd.) (1993). Euripide. *Alcesti*. Milan, Rizzoli.
— (éd.) (2000). Euripide. *Ippolito*. Milan, Rizzoli.

Page, Denys L. (éd.) [1938] (1976). Euripides. *Medea*. Oxford, Clarendon Press.

Papadopoulou, Thalia (2005). *"Heracles" and Euripidean Tragedy*. Cambridge, Cambridge Classical Studies.

Parker, Laetitia P. E. (2001). « Where is Phaedra ? ». *Greece & Rome*, n° 48, p. 45-52.
— (éd.) (2007). Euripides. *Alcestis*. Oxford/New York, Oxford U. P.

Parker, Robert (2005). *Polytheism and Society at Athens*. Oxford/New York, Oxford U. P.

Parmentier, Léon (1920). « Notes sur l'*Héraclès* d'Euripide ». *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, n° 44, p. 142-170.

Parry, Hugh (1965). « The Second Stasimon of Euripides' *Heracles* (637-700) ». *American Journal of Philology*, n° 86, p. 363-374.

Parsons, Mikeal (1988). « Self-Knowledge Refused and Accepted : A Psychoanalytic Perspective on the *Bacchae* and the *Oedipus at Colonus* ». *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, n° 35, p. 1-14.

Pathmanathan, R. Sri (1965). « Death in Greek Tragedy ». *Greece & Rome*, n° 12, p. 2-14.

Pattoni, Maria P. (1988). « L'*exemplum* mitico consolatorio : variazioni di un *topos* nella tragedia greca ». *Studi classici e orientali*, n° 38, p. 229-262.

Pearson, Alfred C. (éd.) (1903). *The "Helena" of Euripides*. Cambridge, Cambridge U. P.

Peek, Werner (1941). *Kerameikos. Ergebnisse der Ausgrabungen*. Berlin, De Gruyter.

Pelling, Christopher (2005). « Tragedy, Rhetoric and Performance Culture ». *In* Justina Gregory (dir.), *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford, Blackwell, p. 83-102.

Peters, Martin (1993). « Beiträge zur griechischen Etymologie ». *In* Lambert Isebaert (dir.), *Miscellanea linguistica graeco-latina*. Namur, Société des Études Classiques, p. 85-113.

Pickard-Cambridge, Arthur W. (1946). *The Theatre of Dionysus at Athens*. Oxford, Clarendon Press.

Piettre, Renée (2001). « Images et perception de la présence divine en Grèce ancienne ». *Mélanges de l'École française de Rome*, n° 113, p. 211-224.

Pigeaud, Jackie [1981] (1989). *La Maladie de l'âme. Essai sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*. Paris, Belles Lettres.

Porro, Antonietta (1997). « Gli *Ippoliti* di Euripide. Il dramma della conoscenza ». *Humanitas*, n° 52, p. 331-347.

Podlecki, Anthony J. (1970). « The Basic Seriousness of Euripides' *Helen* ». *Transactions of the American Philological Association*, n° 101, p. 401-418.

Prévôt, André (1934). *Verbes grecs relatifs à la vision et noms de l'œil*. Paris, Klincksieck.

— (1935). « L'expression en grec ancien de la notion "entendre" ». *Revue des Études grecques*, n° 48, p. 70-78.

Provenza, Antonietta (2009). « *Phobos*, incantamento e catarsi. Alcune riflessioni su ascolto dell'*aulos* e tragedia ». *Rivista di filologia e di istruzione classica*, n° 137, p. 280-301.

Pucci, Pietro (1977). *Hesiod and the Language of Poetry*. Baltimore/Londres, John Hopkins U. P.

— (1985). « Epifanie testuali nell'*Iliade* ». *Studi italiani di filologia classica*, n° 3, p. 170-183.

— (éd.) (2007). *Inno alle Muse (*Esiodo*, Teogonia, 1-115)*. Pise, Serra.

Pugliese Carratelli, Giovanni (2001). *Le lamine d'oro orfiche. Istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci*. Milan, Adelphi.

Radermacher, Ludwig (1898). « Euripides und die Mantik ». *Rheinisches Museum für Philologie*, n° 53, p. 497-510.

Rassow, Johann (1883). *Quaestiones selectae de Euripideorum nuntiorum narrationibus*. Diss. Greifswald.

Rau, Peter (1967). *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*. Munich, Beck.

Rehm, Rush (1994). *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton, Princeton U. P.

Riedweg, Christoph (1987). *Mysterienterminologie bei Platon, Philon und Klemens von Alexandrien*. Berlin/New York, De Gruyter.

— (1996). « Orfeo ». *In* Salvatore Settis (dir.), *I Greci. Storia. Cultura. Arte. Società.*, Turin, Einaudi, 3 vol., vol. II, 1, p. 1251-1280.

— (2004). « Orpheus oder die Magie der "Musiké" : antike Variationen eines einflussreichen Mythos ». *In* Therese Fuhrer *et al.* (dir.), *Geschichten und ihre Geschichte*. Bâle, Schwabe, p. 37-66.

Rivier, André (1972). « En marge d'*Alceste* et de quelques interprétations récentes ». *Museum Helveticum*, n° 29, p. 124-140.

— (1975a). *Études de littérature grecque. Théâtre. Poésie lyrique. Philosophie. Médecine*. Genève, Droz.

— [1944] (1975b). *Essai sur le tragique d'Euripide*. Paris, De Boccard.

Rizzini, Ilaria (1998). *L'occhio parlante. Per una semiotica dello sguardo nel mondo antico*. Venise, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti.

— (2007). « Le *Baccanti* o l'ossessione della visione ». *In* Anna Beltrametti (dir.), *Studi e materiali per le "Baccanti" di Euripide. Storia Memorie Spettacoli*. Côme/Pavie, Ibis, p. 107-162.

Rocconi, Eleonora (1999). « Eracle *mainomenos* e *katauloumenos* : appunti sulla rappresentazione tragica della follia ». *Rudiae*, n° 11, p. 103-112.

Ronnet, Gilberte (1979). « Le cas de conscience de Théonoé ou Euripide et la sophistique face à l'idée de justice ». *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, n° 53, p. 251-259.

Rosenmeyer, Thomas (1963). *The Masks of Tragedy : Essays on Six Greek Dramas*. Austin, University of Texas Press.

Rosenmeyer, Patricia A. (2001). *Ancient Epistolary Fictions. The Letter in Greek Literature*. Cambridge/New York, Cambridge U. P.

Roth, Paul (1984). « Teiresias as Mantis and Intellectual in Euripides' *Bacchae* ». *Transactions of the American Philological Association*, n° 114, p. 59-69.

Roux, Jeanne (éd.) (1972). Euripide. *Les Bacchantes*. Paris, Belles Lettres.

Rudhardt, Jean [1958] (1992). *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*. Paris, Picard.

Rutherford, Ian (1995). « Apollo in Ivy : the Tragic Paean ». *Arion*, n° 3, p. 112-135.

Saïd, Suzanne (2002). « Herodotus and Tragedy ». *In* Egbert J. Bakker *et al.* (dir.), *Brill's Companion to Herodotus*. Leyde/Boston, Brill, p. 117-147.

Sale, William (1972). « The Psychoanalysis of Pentheus in the *Bacchae* of Euripides ». *Yale Classical Studies*, n° 22, p. 63-82.

Sansone, David (1985). « Theonoe and Theoclymenus ». *Symbolæ Osloenses*, n° 60, p. 17-36.
— (1996). « Plato and Euripides ». *Illinois Classical Studies*, n° 21, p. 35-67.

Sauzeau, Pierre (2007). « L'archer, le roi, la folie. De Cambyse à Guillaume Tell ». *Gaia*, n° 11, p. 175-192.

Scarpi, Paolo (éd.) (2002). *Le religioni dei misteri. Eleusi, Dionisismo, Orfismo*. Milan, Mondadori, « Scrittori Greci e Latini ».
— (éd.) [1996] (2004). Apollodoro. *I miti greci*, Milan, Mondadori, « Scrittori Greci e Latini ».

Schadewaldt, Wolfgang (1926). *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchung zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*. Berlin, Weidmann.

Schepens, Guido (1980). *L'"Autopsie" dans la méthode des historiens grecs du v^e^ siècle avant J.-C.* Bruxelles, Palais des Académies.

Schlesier, Renate (1985). « L'*Héraclès* et la critique des dieux chez Euripide ». *Annali della Scuola Normale di Pisa*, n° 15, p. 7-40.

Schmiel, Robert S. (1972). « The Recognition Duo in Euripides' *Helen* ». *Hermes*, n° 100, p. 274-294.

Schwinge, Ernst R. (1968). *Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides*. Heidelberg, Winter.

Scott, William C. (1975). « Two Suns Over Thebes : Imagery and Stage Effects in Euripides' *Bacchae* ». *Transactions of the American Philological Association*, n° 114, p. 59-69.

Scullion, John S. (2000). « Tradition and Invention in Euripidean Aitiology ». *Illinois Classical Studies*, n° 24-25, p. 217-233.

Seaford, Richard (1981). « Dionysiac Drama and the Dionysiac Mystery ». *The Classical Quaterly*, n° 31, p. 252-275.
— (éd.) (1984). Euripides. *Cyclops*. Oxford, Clarendon Press.
— (éd.) (1996). Euripides. *Bacchae*. Warminster, Aris and Phillips.
— (2006). *Dionysos*. Londres, Routledge.
— (2009). « Aitiologies of Cult in Euripides. A Response to Scott Scullion ». *In* J. Robert Cousland et James R. Hume (dir.), *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*. Leyde/Boston, Brill, p. 221-234.

Seale, David (1982). *Vision and Stagecraft in Sophocles*. Londres, Croom Helm.

Segal, Charles (1962). « Gorgias and the Psychology of the Logos ». *Harvard Studies in Classical Philology*, n° 66, p. 99-155.
— (1965). « The Tragedy of Hippolytus : the Waters of Ocean and the Untouched Meadow ». *Harvard Studies for Classical Philology*, n° 70, p. 117-169.
— (1970). « Shame and Purity in Euripides' *Hippolytus* ». *Hermes*, n° 98, p. 278-299.
— (1971). « The Two Worlds of Euripides' *Helen* ». *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, n° 102, p. 553-614.
— (1982a). *Dionysiac Poetics and Euripides' "Bacchae"*. Princeton, Princeton U. P.
— (1982b). « Etymologies and Double Meanings in Euripides' *Bacchae* ». *Glotta*, n° 60, p. 81-93.
— (1983). « *Kleos* and Its Ironies in the *Odyssey* ». *L'Antiquité Classique*, n° 52, p. 22-47.
— (1986). *Interpreting Greek Tragedy. Myth. Poetry. Text*. Ithaca-Londres, Cornell U. P.
— (1987). *La Musique du Sphinx. Poésie et structure dans la tragédie grecque*. Paris, La Découverte.
— (1988a). « Confusion and Concealment in Euripides' *Hippolytus*. Vision, hope and tragic knowledge ». *Mètis*, n° 3, p. 263-282.
— (1988b). « Vérité, tragédie, écriture ». *In* Marcel Detienne (dir.), *Les Savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*. Lille, Presses universitaires de Lille, p. 330-358.
— (1992). « Signs, Magic and Letters in Euripides' *Hippolytus* ». *In* Ralph Hexter et Daniel Selden (dir.), *Innovations of Antiquity. The New Ancient World*, New York/Londres, Routledge, p. 420-455.
— (1993a). *Euripides and the Poetics of Sorrow.* Durham, Duke U. P.
— (1993b). « L'homme grec, spectateur et auditeur ». *In* Jean-Pierre Vernant (dir.), *L'Homme grec*. Paris, Seuil, p. 239-274. [*L'uomo greco.* Bari/Rome, Laterza, 1991.]
— (1995). *Orfeo. Il mito del poeta*. Turin, Einaudi. [*Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore/Londres, John Hopkins U. P., 1989.]

Seidensticker, Bernd (1971). « Die Stichomythie ». *In* Walter Jens (dir.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. Munich, W. Fink Verlag, p. 183-220.
— (1982). *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*. Göttingen, Vandenhœck und Ruprecht.

Sève, Bernard (éd.) (1980). "*Phèdre" de Platon. Commentaire*. Paris, Éditions Pédagogie Moderne.

Shelton, Jo A. (1979). « Structural Unity and the Meaning of Euripides' *Heracles* ». *Eranos*, n° 77, p. 101-110.

Sheppard, John T. (1916). « The Formal Beauty of the *Hercules Furens* ». *Classical Quarterly*, n° 10, p. 72-79.

Šlaisová, Eva (2014). « The Prague School's Contribution to the Theory of Intermediality ». *Theatralia*, n° 17, p. 41-49.

Small, Jocelyne P. (2013). « Skenographia in brief ». *In* George W. M. Harrison et Vayos J. Liapis (dir.), *Performance in Greek and Roman Theater*. Leyde/Boston, Brill, p. 111-128.

Smith, Wesley D. (1960a). « The Ironic Structure in *Alcestis* ». *Phoenix*, n° 14, p. 127-145.

— (1960b). « Staging in the Central Scene of the *Hippolytus* ». *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, n° 91, p. 162-177.

Smith, Gail (1983). « The *Alcestis* of Euripides. An Interpretation ». *Rivista di filologia e di istruzione classica*, n° 111, p. 129-145.

Solmsen, Friedrich (1934). « Ὄνομα and πρᾶγμα in Euripides' *Helen* ». *The Classical Review*, n° 48, p. 119-121.

Sommerstein, Alan (2007). « Introduction ». *In* Alan Sommerstein et Judith Fletcher (dir.), *Horkos. The Oath in Greek Society*. Bristol, Bristol Phoenix Press, p. 1-8.

Sourvinou-Inwood, Christiane (2003). *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham, Lexington Books.

Stafford, Emma (2012). *Herakles*. Londres/New York, Routledge.

Stanford, William B. (1983). *Greek Tragedy and the Emotions. An Introductory Study*. Londres, Routledge/Kegan Paul.

Steiner, Deborah T (2001). *Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*. Princeton, Princeton U. P.

Stevens, Phillip T. (éd.) (1971). Euripides. *Andromache*. Oxford, Clarendon Press.

Stinton, Tom C. W. (1976). « Si Credere Dignum Est : Some Expressions of Disbelief in Euripides & Others ». *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, n° 22, p. 60-89.

Susanetti, Davide (1997). *Gloria e purezza. Note all'"Ippolito" di Euripide*. Venise, Supernova.

— (éd.) (2001). Euripide. *Alcesti*. Venise, Marsilio.

— (éd.) (2005). Euripide. *Ippolito*. Milan, Feltrinelli.

— (2007). Euripide. *Fra tragedia, mito e filosofia*. Rome, Carocci.

Svenbro, Jesper (1988). *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*. Paris, La Découverte.
— (2004). « Voir en voyant ». *Mètis*, n° 2, p. 47-70.

Swift, Laura A. (2010). *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford, Clarendon Press.

Taillardat, Jean (1965). *Les Images d'Aristophane*. Paris, Belles Lettres.

Taplin, Oliver (1972). « Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus ». *Harvard Studies in Classical Philology*, n° 76, p. 57-97.
— (1977). *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford, Oxford U. P.
— (1978). *Greek Tragedy In Action*. Londres, Methuen.

Tarkow, Theodore A. (1977). « The Glorification of Athens in Euripides' *Heracles* ». *Helios*, n° 5, p. 27-35.

Telò, Mario (2002a). « Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I) : Cadere a terra, alzarsi, coprirsi, scoprirsi il volto ». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n° 48, p. 9-75.
— (2002b). « Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (II) : la supplica ». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n° 49, p. 9-51.

Thalmann, William G. (1978). *Dramatic Art in Aeschylus' "Seven Against Thebes"*, New Haven, Yale U. P.

Thévenet, Lucie (2009). *Le Personnage du mythe au théâtre. La question de l'identité dans la tragédie grecque*. Paris, Belles Lettres.

Todd, Stephen C. (2007). *A Commentary on Lysias, "Speeches" 1-11*. Oxford/New York, Oxford U. P.

Torraca, Luigi (éd.) (1963). Euripide. *Alcesti*. Naples, Libreria Scientifica.

Trammell, Erna P. (1941). « The Mute Alcestis ». *Classical Journal*, n° 37, p. 144-150.

Turato, Fabio (1974). « L'*Ippolito* di Euripide tra realtà e suggestioni di fuga ». *Bollettino dell'Istituto di Filologia greca dell'Università di Padova*, n° 1, p. 136-163.
— (1976). « Seduzioni della parola e dramma dei segni nell'*Ippolito* di Euripide ». *Bollettino dell'Istituto di Filologia greca dell'Università di Padova*, n° 3, p. 159-183.

Tzifopoulos, Yannis (2000). « Hermes and Apollo at Onchestos in the *Homeric Hymn to Hermes*. The Poetics and Performance of Poetic Communication ». *Mnemosyne*, n° 53, p. 148-163.

Ubersfeld, Anne (1977). *Lire le théâtre*. Paris, Belin.

Vegetti, Mario (1983). *Tra Edipo e Euclide. Forme del sapere antico*. Milan, Il Saggiatore.
— (1988). « Dans l'ombre de Thoth. Dynamique de l'écriture chez Platon ». *In* Marcel Detienne (dir.), *Les Savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*. Lille, Presses universitaires de Lille, p. 387-491.

Vellacott, Philip (1975). *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning*. Cambridge, Cambridge U. P.

VENDRYES, Joseph (1932). « Sur les verbes qui expriment l'idée de "voir" ». *Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et belles lettres*, n° 76, p. 192-206.

VERNANT, Jean-Pierre (1972a). « Tensions et ambiguïté dans la tragédie grecque ». *In* Jean-Pierre VERNANT et Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris, Maspéro, p. 21-40.
— (1972b). « Ébauches de la volonté dans la tragédie grecque ». *In* Jean-Pierre VERNANT et Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris, Maspéro, p. 43-74.
— (1982). « La belle mort et le cadavre outragé ». *In* Gherardo GNOLI et Jean-Pierre VERNANT (dir.), *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes*. Cambridge, Cambridge U. P., p. 45-76 [= VERNANT 1989, p. 41-79.]
— [1965] (1985). *Mythe et pensée chez les Grecs*. Paris, La Découverte.
— (1986). « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide ». *In* Jean-Pierre VERNANT et Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*. Paris, La Découverte, p. 237-270.
— (1989). *L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris, Gallimard.
— (1990). *Figures, idoles, masques*. Paris, Julliard.
— [1985] (1998). *La Mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*. Paris, Hachette.

VERRALL, Arthur W. (1895). *Euripides The Rationalist*. Cambridge, Cambridge U. P.
— (1905). *Essays on Four Plays of Euripides*. Cambridge, Cambridge U. P.
— (1910). *The "Bacchants" of Euripides and Other Essays*. Cambridge, Cambridge U. P.

VICKERS, Michael (1995). « Heracles Lacedaemonius. The Political Dimensions of Sophocles' *Trachiniae* and Euripides' *Heracles* ». *Dialogues d'Histoire Ancienne*, n° 21, p. 41-69.

VIDAL-NAQUET, Pierre (1986). « Les boucliers des héros. Essai sur la scène centrale des *Sept contre Thèbes* ». *In* Jean-Pierre VERNANT et Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*. Paris, La Découverte, p. 115-147.

VILLACÈQUE, Noémie (2007). « "Toi, spectateur de mes tourments". Les adresses au public dans la tragédie grecque ». *Cahiers Glotz*, n° 18, p. 263-280.

VILLANUEVA-PUIG, Marie-Christine (2002). « Voir double dans l'univers dionysiaque ». *Vin et santé en Grèce ancienne. Bulletin de correspondance hellénique*, suppl. 40, Athènes, École française d'Athènes, p. 45-54.

VŒLKE, Pierre (1996). « Beauté d'Hélène et rituel féminin dans l'*Hélène* d'Euripide ». *Kernos*, n° 9, p. 281-296.
— (2004). « Euripide, héros et poète comique : à propos des *Acharniens* et des *Thesmophories* d'Aristophane ». *In* Claude CALAME (dir.), *Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue. Études de lettres. Revue de la Faculté des lettres de Lausanne*, p. 117-138.

WEBSTER, Thomas B. L. (1939). « Greek Theories of Art and Literature Down to 400 B. C ». *Classical Quarterly*, n° 33, p. 166-179.

von Wilamowitz, Ulrich (1875). *Analecta Euripidea*. Berlin, Borntraeger.
— (éd.) (1895). Euripides. *Herakles*. Berlin, Weidmann. 3 vol.

Wille, Günther (2001). *Akroasis. Der akustische Sinnesbereich in der griechischen Literatur bis zum Ende der klassischen Zeit*. Tübingen, Attempto. 2 vol.

Willink, Charles W. (1968). « Some Problems of Text and Interpretation in the *Hippolytus* ». *Classical Quarterly*, n° 18, p. 11-43.
— (1988). « Sleep After Labour in Euripides' *Heracles* ». *Classical Quarterly*, n° 38, p. 86-97.
— (1989). « The Reunion Duo in Euripides' *Helen* ». *Classical Quarterly*, n° 39, p. 45-69.
— (1990). « The Parodos of Euripides' *Helen* (164-90) ». *Classical Quaterly*, n° 40, p. 77-99.

Wilson, Peter (2000). « Euripides' Tragic Muse ». *Illinois Classical Studies*, n° 24-25, p. 427-449.

Winnington-Ingram, Reginald P. (1948). *Euripides and Dionysus*. Cambridge, Cambridge U. P.
— (1969). « Euripides, *poiêtês sophos* ». *Arethusa*, n° 2, p. 127-142.

Wittgenstein, Ludwig (1986). *Investigations philosophiques*. Paris, Gallimard. [*Philosophische Untersuchungen*. Oxford, Blackwell, 1953.]

Wolff, Christian (1973). « On Euripides' *Helen* ». *Harvard Studies in Classical Philology*, n° 77, p. 61-84.

Wright, Matthew (2005). *Euripides' Escape-Tragedies*. Oxford/New York, Oxford U. P.

Yunis, Harvey (éd.) (2011). Plato. *Phaedrus*. Cambridge/New York, Cambridge U. P.

Yziquel, Philippe (1997). « Le regard et la parole dans les *Choéphores* ». *Cahiers du GITA*, n° 10, p. 155-189.

Zaminer, Frieder (2002). « Aristides Quintilianus, Musical Theoretician ». *Brill's New Pauly*, p. 2002-2010.

Zeitlin, Froma (1990). « Playing the Other. Theater. Theatricality and the Feminine in Greek Drama ». *In* John Winkler et Froma Zeitlin (dir.), *Nothing To Do With Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, Princeton U. P., p. 63-96 [= Zeitlin 1996, p. 341-374.]
— (1996). *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago/Londres, University of Chicago Press.
— [1982] (2009). *Under the Sign of the Shield. Semiotics and Aeschylus' "Seven Against Thebes"*. Lanham, Rowman and Littlefield.

Zich, Otakar (1931). *Estetika dramatického umění*. Prague, Melantrich.

Zuntz, Günther (1955). *The Political Plays of Euripides*. Manchester, Manchester U. P.
— (1960). « On Euripides' *Helena*. Theology and Irony ». *In* Jan C. Kamerbeek *et al.* (dir.), *Euripide. Sept exposés et discussions. Vandœuvre-Genève, 4-9 août 1958*. Genève, Fondation Hardt, p. 199-241.
— (1965). *An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*. Cambridge, Cambridge U. P.

INDEX LOCORUM

Acousilaos : fr.33 Jakoby, **276**

Alcidamas : *Soph.*, 27-28, **127**

Alcman : fr.1,40-49 Page, **18** ; fr.1,50 Page, **70** ; fr.1,100-101 Page, **160** ; fr.3,61-62 Page, **135**

Alexis : fr.235 KA, **199**

Anaxagore : fr.21a DK, **21**

Anaxandridès : fr.56,4 KA, **199**

Anthologie Grecque : AP 7,251,2, **70** ; AP 9,253, **261** ; AP 11,36,1, **270**

Antiphon : fr.35 Thalheim, **21**

Antoninus Liberalis : *Met.*, 10,2-3, **260**

Apollodore : *Bibl.*, 1,120, **271**, 2,39,1, **283**, 2,55, **78**, 3,14,8, **190**, 3,25, **276**, 3,30-31, **276**, 3,38, **260**, 3,70, **271**

Archiloque : fr.114 West, **167**

Aristide Quintilien : *mus.*, 3,25,15, **298**

Aristophane : *Ach.*, 390, **63**, 430-439, **37** ; *Av.*, 448, **186** ; *Cav.*, 617-618, **102** ; *Nub.*, 135, **298** ; *Pax*, 138-140, **37**, 309, **189**, 551, **186** ; *Ran.*, 101-102, **117**, 356, **298**, 475-477, **78**, 534-540, **127**, 841-842, **37**, 911-920, **47**, 928-930, **37**, 1063-1066, **37**, 1082, **49**, 1391-1394, **90**, 1471, **117** ; *Thesm.*, 1-12, **32**, 20, **33**, 275-276, **117**, 850, **203**, 855-919, **33** ; *Vesp.*, 1064, **160**

Aristote : *color.*, 791a14, **62**, 791b4, **62** ; *de phil.*, fr.15 Ross, **299** ; *Eth. Nic.*, 1168b25-28, **242** ; *fragments*, fr.101 Rose, **53** ; *Met.*, 980a26, **21** ; *Physiogn.*, 812b6, **269** ; *Poet.*, 1449a18, **37**, 1449b24-26, **29**, 1449b27, **176**, 1449b27-28, **24**, 1450a33-35, **310**, 1452b3-5, **217**, 1453a30, **319**, 1453b27-37, **31**, 1454b19-1455a21, **219**, 1455a5-6, **219**, 1455b24-29, **238** ; *Pol.*, 1342a21, **261** ; *Probl.*, 3,10, **285**

Bacchylide : *Epin.*, 5,37-41, **18**, 13,31, **70**

Callimaque : AP, 7,471,1-2, **67** ; *Pall.*, 70-130, **271**, 100-102, **271**

Callinos : fr.1, 18-20 West, **18**

Callistrate : *Stat.*, 14,5, **135**

Christus patiens : 300, **305**

Chrysippe : fr.42,10 von Arnim, **300**

Clément d'Alexandrie : *Paedag.*, 2,24, **284** ; *Protr.*, 2,22, **279**, 12,118, **284** ; *Strom.*, 5,71,1, **300**

Diodore de Sicile : 4,5,1, **260** ; 4,81,4, **276** ; 5,49, **276**

Diogène Laërce : *Vit.*, 2,45, **41**, 9,19, **28**

Dion : *Or.*, 36,33, **300**

Eschine : *in Ctes.*, 147,7, **101**

Eschyle : *Agam.*, 104-159, **15**, 344, **198**, 367-488, **162**, 385, **92**, 399-402, **92**, 666-667, **61**, 914-974, **168**, 1035-1330, **181**, 1085-1161, **67**, 1100-1129, **287**, 1142-1145, **190**, 1195, **235**, 1323-1324, **67**, 1342-1346, **257**, 1346-1371, **171**, 1376-1406, **189**, 1444-1446, **160**, 1630, **81**, 1652-1653, **154** ; *Cho.*, 151, **86**, 456-460, **165**, 555, **119**, 581-582, **119**, 668-718, **317**, 770-773, **169**, 844, **61**, 848-850, **169**, 848-886, **169**, 1061, **67** ; *Eum.*, 94, **313**, 321, **176**, 322, **61**, 415, **176**, 448-449, **195**, 723-728, **66**, 746, **198** ; *fragments*, fr.57 Radt, **261**, fr.161 Radt, **90**, fr.169 Radt, **176**, fr.212 Radt, **224**, fr.362,2 Radt, **198** ; *Pers.*, 1-137, **15**, 181-210, **15**, 229, **61**, 628-680, **165**, 681, **313** ; *Prom.*, 114-115, **270**, 248-250, **63**, 447, **281**, 673, **291**, 882, **181**, **291** ; *Sept.*, 239-246, **313**, 376-684, **312**, 559, **207**, 720-791, **15**, 869-870, **86** ; *Supp.*, 60-67, **190**, 630-709, **162**

Etymologicum Magnum : s.v. ὀλολυγή, **263**

Eupolis : fr.84 KA, **242**

Euripide : *Alc.*, 141, **50**, 158-208, **15**, 261-262, **63**, 268-269, **62**, 270-272, **71**, 352-353, **206**, 354-356, **75**, 387, **71**, 422-424, **86**, 430-431, **84**, 445-454, **83**, 455-457, **63**, 519, **90**, 643, **198**, 876-877, **75**, 940, **305**, 1118, **78** ; *Andr.*, 742, **102**, 745-746, **160**, 745, **160**, 944-953, **129**, 1226-1230, **178**, 1238, **177** ; *Bac.*, 21-22, **263**, 23-24, **263**, 39-40, **297**, 50, **261**, 72-74, **297**, 234, **104**, 255-257, **235**, 266-271, **102**, **275**, 292-294, **205**, 333-336, **275**, 469, **278**, 471, **280**, 480, **301**, 489-490, **296**, 500, **280**, 501, **280**, 561-563, **81**, 576-577, **265**, 585, **183**, 586-592, **265**, 596-597, **265**, 629-631, **205**, 810, **303**, 912-914, **284**, 918-921, **284**, 1049, **180**, 1076-1079, **287**, 1084-1085, **47**, 1106-1147, **67**, 1118-1121, **186**, 1122-1123, **181**, 1122-1124, **290**, 1264, **193**, 1264-1270, **293**, 1279-1280, **194**, 1280-1282, **305**, 1281, **302**, 1296, **305**, 1364, **160** ; *Cycl.*, 624-628, **189** ; *El.*, 142-143, **86**, 399-400, **235**, 647-667, **243**, 677-684, **165**, 825, **198**, 955-956, **198**, 998-1171, **169**, 1139-1141, **169**, 1195-1197, **195**, 1233-1237, **178**, 1238, **177**, **257**, 1294, **195** ; *fragments*, fr.25 Kann., **160**, fr.37,2 Kann., **261**, fr.170 Kann., **90**, fr.288 Kann., **242**, fr.370,55-117 Kann., **178**, fr.439 Kann., **129**, fr.448a Kann., **240**, fr.509 Kann., **160**, fr.757 Kann., **242**, fr.795 Kann., **235**, fr.907 Kann., **57** ; *Hec.*, 29, **198**, 367-368, **67**, 411-412, **67**, 435, **67**, 635-637, **212**, 953-1055, **169**, 1004, **170**, 1006, **170**, 1018-1022, **169**, 1032-1033, **169**, 1049-1055, **188**, 1187-1194, **102** ; *Hel.*, 60, **61**, 68-163, **206**, 131-132, **232**, 177-178, **86**, 262-266, **210**, 270-272, **227**, 308-310, **233**, 386-484, **15**, 470-473, **215**, 490-496, **222**, 557-558, **217**, 576-580, **218**, 622-623, **219**, 887-890, **238**, 926-930, **228**, 965-968, **240**, 998-1001, **242**, 1076-1078, **245**, 1375-1378, **249**, 1387-1389, **119**, 1643-1644, **177**, 1662, **178**, 1666, **198** ; *HF*, 107-114, **159**, 159-164, **156**, 189-201, **158**, 228-229, **154**, 562-564, **166**, 655-668, **197**, 655-670, **129**, 661, **197**, 747-748, **171**, 751-754, **173**, 760-761, **173**, 809-814, **175**, 815-817, **175**, 868, **291**, 970-1000, **292**, 1025-1027, **86**, 1042-1044, **189**, 1101-1102, **193** ; *Hipp.*, 24-28, **133**, 39-40, **105**, 87, **198**, 140, **198**, 173, **111**, 239-246, **112**, 269, **109**, 280, **112**, 300, **112**, 330, **116**, 335, **242**, 428-430, **137**, 430, **195**, 525-526, **135**, 612-613, **117**, 653-655, **140**, 663, **98**, 767-775, **287**, 776-789, **169**, 782-783, **172**, 887-890, **120**, 905-906, **146**, 925-931, **197**, 946-947, **195**, 990, **248**, 1038, **300**, 1055-1059, **235**, 1060-1063, **122**, 1078-1079, **143**, 1283-1284, **177**, 1347, **188**, 1351, **98**, 1391-1393, **270** ; *IA*, 239, **207**, 520-521, **235**, 542, **119**, 1612, **61** ; *Ion*, 230-231, **301**, 271-273, **141**, 666-667, **119**, 850-860, **225**, 985-1038, **243**, 1204, **182**, 1549-1552, **178**, 1570, **177** ; *IT*, 223, **207**, 282-284, **180**, 504, **226**, 816, **207**, 940-978, **15**, 951, **195**, 1020-1023, **243**, 1029-1081, **243**, 1056-1077, **119**, 1218, **195**, 1436, **177**, **257**, 1447, **178** ; *Med.*, 6-43, **15**, 53-58, **225**, 260-263, **119**, 516-519, **129**, 580-583, **102**, 976-988, **287**, 1162, **207**, 1174-1175, **181**, 1270-1282, **184**, 1270-1293, **169**, 1275-1278, **172** ; *Or.*, 75, **195**, 264, **292**, 283, **291**, 356-374, **15**, 411, **182**, 512-514, **195**, 837, **181**, 1225-1242, **165**, 1246-1310, **169**, 1296-1301, **184**, 1323-1352, **169**, 1494-1495, **184**, 1520-1522, **78**, 1523, **61**, 1567, **169**, 1626, **177** ; *Phoe.*, 526-527, **102**, 638-675, **15**, 784-785, **182**, 822-823, **276**, 954-959, **235** ; *Rh.*, 636-641, **177**, 975, **297** ; *Supp.*, 78, **61**, 968-970, **49**, 1080-1086, **197**, 1183, **177**, **257** ; *Tro.*, 1-47, **15**, 298, **237**, 578, **86**, 687-688, **141**, 988, **209**, 1178, **207**

Eusèbe : *Chron. Ol.*, 4, **28**

Eustathe : *in Hom. Il.*, 2,59,18-19, **62**

Évangiles : *Jo.*, 18,37, **108**

Gorgias : *fragments*, fr.3,84 DK, **19**, fr.23 DK, **94**, fr.24 DK, **312** ; *Hel.*, 9, **24**, 10, **99**

Hécatée : fr.128 Jakoby, **230**

Héraclite : fr.40 DK, **301** ; fr.55 DK, **20** ; fr.92 DK, **133** ; fr.101a DK, **20** ; fr.107 DK, **20**, **28**

Hérodote : 1,8, **22** ; 1,8-12, **271** ; 1,207, **305** ; 2,51, **300** ; 2,99, **22**, **28** ; 2,112-120, **204** ; 2,130, **207** ; 2,147, **207**

Hésiode : *Op.*, 57-58, **212**, 153-155, **63** ; *Sc.*, 122-131, **155**, 223-225, **78**, 226-227,

63, **283** ; *Theog.*, 27-28, **18**, 31-32, **27**, 98-103, **23**, 121, **111**, 176, **176**, 211-212, **194**, 211-225, **175**, 270-279, **78**, 756, **194**
Hippocrate : *art.*, 1-8, **22**, 11,19, **21** ; *Epid.*, 6,8,17, **21** ; *morb.*, 2,59-61, **21** ; *morb. sacr.*, 7, **181**, 7,1-5, **290** ; *mul.*, 1,7,23, **181** ; *vent.*, 14,29-33, **291**
Homère : *Il.*, 1,43, **253**, 1,88, **61**, 1,106-108, **235**, 1,188-222, **254**, 1,198, **254**, 1,199-200, **254**, 1,218, **255**, 1,394-427, **254**, 1,528, **69**, 2,485-486, **26**, 3,16-20, **157**, 3,154-158, **212**, 3,154-160, **16**, 3,380-382, **16**, 3,386-388, **254**, 3,396-397, **254**, 3,399-417, **254**, 3,443-446, **230**, 5,115-132, **254**, 5,345, **70**, 5,348-351, **254**, 5,449-453, **16**, **205**, 5,505, **198**, 5,581, **198**, 5,659, **62**, 5,844-845, **63**, 7,87-91, **85**, 7,91, **26**, 9,186, **23**, 9,410-416, **17**, 9,413, **29**, 10,313-464, **283**, 11,385-387, **157**, 12,237-240, **235**, 13,435, **99**, 15,555, **70**, 16,66, **70**, 18,61, **61**, 18,95-96, **17**, 18,120-121, **17**, 22,1-20, **254**, 23,99-130, **17**, 23,188, **70**, 24,220-224, **235**, 24,343, **99**, 24,629-632, **16**, 24,746-747, **191** ; *Od.*, 1,3, **16**, 1,56-57, **99**, 2,186, **235**, 4,92-95, **19**, 4,351-582, **204**, 4,366, **224**, 4,540, **61**, 8,73-74, **17**, 8,221-228, **157**, 9,399-414, **283**, 10,50-54, **195**, 11,213, **205**, 12, **18**, 12,405, **70**, 14,303, **70**, 15,256, **224**, 16,439, **61**, 17,545, **70**, 23,91-107, **17**
Horace : *Ars*, 179-188, **16**, 180-183, **21**, 200, **119**
Hymnes Homériques : 2,57-58, **19** ; 2,273, **279** ; 2,277, **270** ; 2,480, **298** ; 3,149-161, **26** ; 4,92-93, **19** ; 7,35-40, **260** ; 7,44-45, **259** ; 7,56, **260** ; 22,1, **160** ; 26,9-10, **260**
Hymnes Orphiques : 47, **259**
Hypéride : fr.196 Jensen, **129**

Ibycos : fr.6,1-2 Page, **135**
Isocrate : 2,49, **30** ; 10,31, **242** ; 10,64, **204** ; 12,90, **101**

Lactance : *op.dei*, 9,1, **286**
Lucien : *Her.*, 1, **28** ; *Pseud.*, 19, **284**
Lucrèce : 5,100-103, **21**
Lysias : 1,8, **130**

Macrobe : *Sat.*, 1,18, **261**
Marmor Parium : FGrH, 239A50, **41**
Ménandre : *Sent.*, 438, **281**

Nicandre de Colophone : *Alexiph.*, 28-29 Gow, **286**
Nonnos : 15,20-21, **286** ; 18,343, **270**

Ovide : *Met.*, 3,165-193, **276**, 4,391-393, **260**

Pausanias : 2,7,5, **258** ; 2,32,3, **134** ; 4,31,4, **261** ; 6,26,1-2, **260** ; 10,19,2, **258** ; 10,19,3, **259**
Pindare : *fragments*, fr.52h,15-20 Maehler, **27**, fr.75,10 Maehler, **260**, fr.137 Maehler, **298** ; *Ol.*, 1,1, **167**, 10,43-59, **198** ; *Pyth.*, 5,45-49, **18**, 5,54-59, **18**, 8,95, **160**
Platon : *Gorg.*, 523d, **63** ; *Ion*, 533d-636d, **23** ; *Lach.*, 109e5, **157** ; *Phaed.*, 80d5-8, **62**, 84c85b, **160** ; *Phaedr.*, 243a-b, **204**, 250d, **21**, 275d4-e5, **127** ; *Resp.*, 359b-360b, **283**, 359d-360d, **303**, 364b-e, **300**, 394b8-c4, **29**, 517d, **211**, 602c-605d, **24** ; *Symp.*, 201d-212c, **300**, 216e, **211**
Plutarque : *adv. Col.*, 1117c, **207** ; *adv. stoic.*, 1083f, **284** ; *Arist.*, 20,7, **99** ; *aud.*, 37c2, **291**, 37f-38a, **23** ; *glor. Athen.*, 346f, **37** ; *mus.*, 1140a8-b5, **25** ; *Quaest. conv.*, 8,717c, **41**
Pollux : *Onom.*, 4,110, **176**, 4,127, **139**, 4,130, **37**, **176**, **266**
Polybe : 12,24,6, **281** ; 12,27, **20** ; 12,27,3, **23**
Pétrone : *Sat.*, 64,2, **286**

Sappho : fr.16 LP, **167** ; fr.121 LP, **111** ; fr.138 LP, **270**
Scholies : *in Aesch. Prom.*, 248, **63** ; *in Aristoph. Ach.*, 67, **43** ; *in Aristoph. Thesm.*, 5, **32** ; *in Eur. Alc.*, 447, **84**, 962, **81**, 968, **82**, 1050, **76** ; *in Hom. Od.*, 4,366, **224** ; *in Soph. El.*, 1404, **15** ; *in Soph. OT*, 154, **261**
Sénèque : *Agam.*, 729-730, **284** ; *Ep.*, 5, **21**
Servius : *in Aen.*, 4,694, **65**
Sextus Empiricus : *adv. math.*, 7,192, **284**
Simonide : fr.38.1,12 Page, **70**
Solon : fr.11 West, **18**, **101**
Sophocle : *Aj.*, 14-16, **177**, **256**, 14-17, **139**, 37-41, **292**, 125-126, **160**, 477, **181**, 605-606, **63**, 693-717, **174**, 854, **70**, 857-858, **67**, 961, **61**, 1120, **157** ; *Ant.*, 136, **182**, 879-880, **67**, 1035-1047, **235**, 1115-1152, **174**, 1245, **47** ; *El.*, 66, **61**, 148-149, **190**, 299, **57**, 468-469, **119**, 660-822, **169**, 883-886, **34**, 1115-1116, **34**, 1126-1170, **247**, 1222-1223, **35**, 1224, **35**, 1442-1444,

35, 1454, **35**, 1455, **35**, 1458-1459, **35** ; *fragments*, 255 Radt, **259**, fr.16 Radt, **84**, fr.314,221-222 Radt, **189**, fr.441a Radt, **176**, fr.837 Radt, **298** ; *OC*, 1548-1550, **67** ; *OT*, 211, **270**, 375, **61**, 387-388, **300**, 387-398, **235**, 437, **17**, 528, **291**, 896, **189**, 903, **291**, 1073-1075, **47**, 1089-1109, **174**, 1224-1225, **30**, **188**, 1237-1238, **30**, **188**, 1253, **30**, 1263, **30**, 1295-1296, **30**, 1296, **188**, 1424-1431, **195**, 1530, **198** ; *Phil.*, 3-15, **15**, 825, **189**, 865, **189**, 1411-1412, **177**, 1417, **177**, 1445-1446, **177** ; *Tr.*, 6-48, **15**, 25, **212**, 465, **212**, 497-530, **15**, 512, **155**, 633-662, **174**, 794-795, **181**, 813-814, **47**, 905-916, **67**, 974-975, **189**, 974, **188**

Stobée : *Flor.*, 3, 12, 14, **20**

Strabon : 9,1,22, **230**

Suda : s.v. ἀγάλματα, **211** ; s.v. ἀμαθής, **298** ; s.v. Εὐριπίδης, **41** ; s.v. Θουκυδίδης, **28**

Susarion : fr.1 KA, **186**

Synésius : *Dio.*, 10,48a, **299**

Théocrite : 26,13, **279**

Théognis : 1,119-128, **129** ; 1,426, **61** ; 1,1163-1164, **28**

Théon de Smyrne : 14,18 sq. Hiller, **279**, **306**

Thucydide : 1,20-22, **22** ; 1,73,2, **22** ; 3,67,7, **101** ; 4,32, **156** ; 4,34,2, **158** ; 4,40, **157** ; 4,94, **156** ; 4,126, **157** ; 8,1, **235**

Trag. adesp. : fr.45 KS, **67**

Tyrtée : fr.12,10-14 West, **157**

Vie d'Eschyle : 9, **25**, **176** ; 29-30, **24**

Virgile : *Aen.*, 4,469-470, **284**

Vitruve : *arch.*, 7,11, **37**

Xénophane : fr.19,3 DK, **28** ; fr.20 DK, **209** ; fr.24 DK, **20** ; fr.34 DK, **20**

Xénophon : *Mem.*, 1,2,44, **92**, 2,4,6, **92**, 3,9,2, **157** ; *Sym.*, 1,10, **111**, 8,20, **92**

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE 7

AVANT-PROPOS 13

INTRODUCTION 15

1. Éclats poétiques 16
2. Vue et ouïe, entre valeur épistémologique et force émotionnelle . . . 19
3. Stratégies énonciatives 26
4. Vue et ouïe dans la tragédie 29
5. Vue et ouïe, entre dimension intra- et extra-scénique 31
6. Spectacle et mise en scène 35
7. Approche et enjeux du présent ouvrage 38

CHAPITRE PREMIER. *Alceste sur le seuil* 41

1. Double chant : chants, voix, silences 42
   Le silence du palais 45
   La Muse au ban 52
   Double chant 56
   Le silence d'Alceste 58
2. Voir l'invisible : lumières, ombres, visions 61
   Voir la mort 1 : Thanatos 64
   Voir la mort 2 : la vision d'Alceste 67
   Voir la mort 3 : la mort d'Alceste 70
   Voir la mort 4 : le palais vide et la statue d'Alceste 73
   Détourner le regard et recouvrer la vue 76
3. Pouvoirs et paradoxes de la parole, opacité des signes 79
   La parole poétique et la gloire d'Alceste 80
   L'opacité des signes 86
   Duplicité du langage et force de persuasion 90

CHAPITRE II. *L'œil, l'oreille et le pouvoir destructeur de la parole dans l'*Hippolyte 97

1. La révélation de Phèdre : dire et montrer le chagrin d'amour 97
Les oreilles, la langue, les discours 98
Le pouvoir destructeur du langage et la polémique contre la rhétorique 100
La révélation de Phèdre, du silence à la parole 105
Silences et obscurité du langage 108
La révélation de Phèdre, entre dévoilement et dissimulation 110

2. Communication verbale et spectacle 113
La communication verbale : une perspective pragmatique 115
Force de la parole rituelle, d'Hippolyte à Thésée 120
L'écriture et la mort 122
Le spectacle de la mort : *pathos* et persuasion 129

3. L'œil de Phèdre et l'oreille d'Hippolyte 132
L'œil de Phèdre 133
L'oreille d'Hippolyte 138
Renversements 144

CHAPITRE III. *Héraclès, entre ténèbres et lumière* 151

1. Héraclès, des ténèbres à la lumière 152
L'hoplite et l'archer 154
En l'absence d'Héraclès, la parole et le chant 159
L'apparition d'Héraclès 164

2. Héraclès, de la lumière aux ténèbres 166
La vengeance d'Héraclès 168
La mort en coulisse 1 170
La folie en scène 175
La mort en coulisse 2 181

3. Réveil et retour à la vie 185
La mort sous toutes ses formes 186
L'impossibilité du chant et la critique des récits des poètes 189
Un nouvel Hadès 193
La double course d'Héraclès 196

CHAPITRE IV. Hélène *: dédoublements et jeux de miroir* 201

1. Hélène et son double 203
La vue et ses limites 206
Ah, la belle statue ! 210
L'arrivée de Ménélas 212
Comment se reconnaître ? 215

2. Les mots et les choses 220
Le nom d'Hélène 221
Le nom des autres 224
Nom et renom 226
Autorité des récits et divination 231

3. La fuite d'Hélène, ou comment faire de nécessité vertu 236
Le silence de Théonoé 237
Le κλέος de Théonoé 239
Renversements 243
Ménélas est mort, vive Ménélas ! 247

CHAPITRE V. *L'épiphanie de Dionysos* 253

1. Dionysos, dieu épiphanique 253
Théophanies tragiques 255
La théophanie dionysiaque, entre mythe et rituel 257
« Je suis arrivé » : Dionysos se présente 261
Le « miracle du palais » 264

2. Penthée et Dionysos 268
« On dit qu'un étranger… », ou Dionysos par ouï-dire 268
Tirésias : dangers de la vue et pouvoirs de l'ouïe 271
Cadmos : la voix du *genos* 275
Penthée et Dionysos, ou voir sans voir 277
Penthée et les bacchantes, ou voir sans être vu 281
« Deux soleils et deux Thèbes » 284

3. Penthée et Agavé 287
La vue aveugle, l'ouïe sourde d'Agavé 289
La folie aux yeux de travers 290
Le réveil est une horrible vision 292

4. L'*amathia* de Penthée 294
L'*amathia* de Penthée 296
Connaissance initiatique 298
Apprendre par l'ouïe, apprendre par la vue 302
« Je vois une immense douleur » : compréhension et souffrance 303

CONCLUSION 309

Euripide et ses prédécesseurs : pragmatique poétique et modulation générique 311

BIBLIOGRAPHIE 321

INDEX LOCORUM 353

OUVRAGE COMPOSÉ
EN BASKERVILLE TEN PRO,
CARACTÈRE INSPIRÉ
À FRANTIŠEK STORM
PAR LE VIRGILE QU'IMPRIMA
JOHN BASKERVILLE EN 1757.

Conception graphique M. H. Smith